Hervé Lacombe

Les voies de l'opéra français au XIXe siècle



Les chemins de la musique

Fayard


10 OCT. 1997
6 NOV. 1997
24 JAN. 1998
11 JUIN 1998
28 MARS 2024

COLLECTION

LES CHEMINS DE LA MUSIQUE

Cette collection se propose d'offrir au grand public amateur de musique de brèves synthèses sur des périodes de l'histoire de la musique, sur des courants esthétiques, sur l'évolution des formes musicales, voire sur certains compositeurs, selon une approche historique, sociale et culturelle.

Philippe Beaussant, avec la collaboration de Patricia Bouchenot-Déchin, *Les plaisirs de Versailles*
André Boucourechliev, *Le langage musical*
— , *Regard sur Chopin*
Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*
Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*
— , *La symphonie à l'époque romantique*
— , *La musique au cinéma*
Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*
Gérard Gefen, *Histoire de la musique anglaise*
— , *Les musiciens et la franc-maçonnerie*
Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne*
Frans Lemaire, *La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques*
Henry-Louis de La Grange, *Vienne, histoire musicale*
H. C. Robbins Landon, *Mozart en son âge d'or, 1781-1791*
Marcel Marnat, *Joseph Haydn, la mesure de son siècle*
Isabelle Moindrot, *L'opéra seria ou le règne des castrats*
Alain Pacquier, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*
Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*

Hervé Lacombe

LES VOIES DE L'OPÉRA FRANÇAIS AU XIXe SIÈCLE



Fayard

LES VOIES DE L'OPÉRA FRANÇAIS
AU XIXe SIÈCLE

À Anne

Introduction

L'opéra français du XIXe siècle souffre, dans son ensemble, d'une mauvaise réputation. Seuls quelques ouvrages émergeant d'une production considérable, tels *Faust* ou *Carmen*, semblent avoir supporté l'épreuve du temps. Pour aborder cet art lyrique, il est nécessaire d'abandonner des jugements critiques hérités de l'Allemagne au temps du wagnérisme triomphant au profit d'autres critères. L'opéra français ne recherche que rarement le sublime, l'intensité et la profondeur de l'expression ou la densité de l'écriture ; il leur préfère ce qui est divertissant, agréable, nuancé, léger, mais aussi, tout ce qui étonne et impressionne. Bizet, et avant lui Gounod, semblent se situer dans un entre-deux. Tout en accordant une attention exceptionnelle à l'orchestre, à la menée du drame, à l'invention et à la qualité de l'écriture, *Carmen* demeure incontestablement héritière d'une longue tradition de l'opéra-comique, notamment dans sa coupe et dans ses pages légères. L'origine d'une telle synthèse est à chercher dans la situation et les orientations de l'opéra en France au milieu du siècle.

L'opéra français du XIXe siècle n'est pas le fruit d'une libre floraison créatrice ; plus peut-être qu'aucune autre forme d'art, il est conditionné par un ensemble complexe de codes et de pratiques, par un appareil de production qui intervient à tous les niveaux de la création, de l'élaboration à la représentation. Il s'organise selon un véritable système possédant de puissantes structures et dont les éléments, de diverses natures, interfèrent et sont gouvernés par des lois parfois très éloignées des pures considérations esthétiques. À chaque étape du système correspondent

des acteurs principaux : les créateurs pour l'élaboration, les interprètes pour la représentation, le public et la presse pour la réception ; auxquels il faut ajouter des acteurs en apparence secondaires : directeurs de théâtre, éditeurs, politiques.

Pour dégager les fondements de ce système et comprendre son mécanisme, il est nécessaire de se pencher sur une phase à la fois centrale et critique de l'histoire de l'opéra français : le second Empire (2 décembre 1852-4 septembre 1870). Comme toute période de turbulences et d'interrogations, cette époque particulière a le mérite d'attirer l'attention sur des points sensibles. En exacerbant les phénomènes, la période de crise les rend plus facilement identifiables. Du second Empire, vu comme un carrefour d'influences, nous pouvons observer les diverses voies de l'opéra français au cours du siècle, certaines conservatrices, d'autres plus originales, quelques-unes tout à fait atypiques. Entre l'Italie, berceau du beau chant, et l'Allemagne, mère d'un romantisme introspectif, l'école française cherche un équilibre qu'elle ne peut trouver qu'à Paris – capitale qui draine les forces vives de la nation et en dehors de laquelle la réussite sociale d'un compositeur est impossible.

Afin de suivre pas à pas le cheminement créateur, de découvrir les voies que doit emprunter tout compositeur pour parvenir à se faire jouer, il nous faut élire, au sein de cette période d'instabilité, une œuvre-guide, exemplaire dans toutes les étapes de la *chaîne de création* qui relie l'artiste au spectateur. Cette œuvre doit, comme produit du système, par son histoire propre en révéler tous les aspects et, comme tentative d'affranchissement du même système, en dévoiler les limites. Comme un centre rayonnant sur l'ensemble du dispositif lyrique, elle nous aidera à éclairer de nouveaux feux le répertoire français.

Les Pêcheurs de perles, créés le 30 septembre 1863 au Théâtre-Lyrique, interviennent à un moment décisif de la carrière de Bizet (âgé seulement de vingt-cinq ans) et de l'histoire de l'opéra français, alors divisé entre l'attachement à la tradition et le besoin d'un renouveau. Après dix-huit représentations, ils ne sont plus joués du vivant du compositeur et tombent dans l'oubli pour une vingtaine d'années. Quand ils réapparaissent sur scène à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, ils changent plusieurs fois de visage. Ces reprises font partie de leur histoire et démasquent une particularité trop souvent oubliée : la « mobilité » de l'œuvre lyrique.

Cet opéra bénéficie en 1863 de circonstances heureuses qui permettent à Bizet de franchir en un temps particulièrement court les étapes séparant l'état de solliciteur de celui de créateur comblé. Il lui faut surmonter de nombreux obstacles pour pénétrer au sein des grandes institutions lyriques, s'attirer la bienveillance d'un directeur de théâtre, se voir confier un livret, puis tenter sa chance auprès d'un éditeur et obtenir que son œuvre soit publiée et annoncée dans de grands journaux. La jeunesse de Bizet a étonné, irrité ou enthousiasmé ; elle est devenue un prétexte à disserter sur le problème central du renouveau lyrique français : le sort réservé aux jeunes compositeurs dans l'organisation lyrique parisienne. L'opéra de ce débutant, apparemment inclassable, a pu être perçu comme un refus des catégories traditionnelles de l'opéra-comique et du grand opéra ; il conduit à réfléchir à la notion de genre. Enfin, estimant l'opéra français menacé, les critiques ont voulu réaffirmer leur croyance en ses règles traditionnelles ; ils nous indiquent la voie à suivre pour dégager les fondements esthétiques de cet art. Le débat s'ouvre sur une polémique autour des chemins, encore bien mal compris et acceptés, tracés par un Gounod conciliant ou par un Wagner plus radical.

« La bonne histoire, dit Georges Duby, l'histoire nourrissante est celle qui pose un beau problème et tente de le résoudre. Voilà ce qui fait la valeur de l'événement : il permet de mieux poser, de mieux approcher un problème. L'avantage de l'événement, c'est d'être révélateur[1]. » La création des *Pêcheurs de perles* constitue un événement en 1863, de moindres proportions, en apparence, que celle de *Tannhäuser* en 1861 à l'Opéra. Toutefois, les chroniqueurs expriment leurs vives réactions et n'hésitent pas à développer leurs feuilletons. « L'événement, ajoute Duby, par ce qu'il a d'exceptionnel, de sensationnel, d'impromptu, de bouleversant, suscite une floraison de relations critiques, une sorte de pullulement de discours[2]. »

Dans la multitude des périodiques qui consacrent de copieux articles à la vie des théâtres (phénomène considérable dans la société parisienne d'alors), les opéras sont étudiés comme des œuvres pétries d'influences, qui suivent des schémas connus, adoptent des formes expérimentées, s'inspirent largement de modèles précis. Les différents aspects de l'opéra que constituent la structure dramatique, l'écriture poétique, les décors, les formes musicales, et qui apparaissent dans le livret, la partition

et la mise en scène, suivent des stéréotypes. Assujettie à des conventions expressives, mêlant le sens des vers au pouvoir évocateur des sons, obéissant à des catégories temporelles particulières, l'écriture lyrique détermine une dramaturgie lyrique.

Notre étude procédera en trois étapes, comme une série de radiographies de plus en plus profondes et s'imbriquant les unes dans les autres. Nous nous attacherons, en première partie, aux conditions matérielles de la création lyrique qui gouvernent la genèse, la représentation et la réception de l'opéra. Puis, en deuxième partie, nous nous intéresserons aux lois de construction artistique qui définissent drame, poésie et musique. Enfin, dans une troisième partie, nous chercherons à découvrir les principes qui sous-tendent l'édifice lyrique français, défini par une société, une variété de genres et une esthétique.

La période que nous voulons explorer n'a pas de limites précises. Il n'y a guère de ruptures et encore moins de révolution dans l'histoire de l'opéra français au XIXe siècle – plutôt des gradations. Les vagues d'influences et les modes se recouvrent et se mêlent ; certaines formes ou genres perdurent alors que le langage évolue ; une partie du répertoire que l'on croyait enterrée renaît (par exemple les œuvres de Grétry), etc. On peut délimiter cependant une ère de mutations, dans les années 1820-1830, où l'on voit l'opéra-comique trouver une forme reconnue comme classique tout au long du siècle, le grand opéra sortir de sa chrysalide, la scénographie se modifier en profondeur sur la scène de l'Académie de musique*. Il faut retenir aussi, toujours dans les années 1820, le rôle décisif de l'arrivée de Rossini en France et la véritable apparition de la musique lyrique de Weber sur une scène parisienne. Auber (1782-1871), par sa longévité, l'importance (au moins quantitative) de sa production qui s'échelonne du *Séjour militaire* (1813)** à *Rêve d'amour* (1869), son succès

* Nous appellerons l'Académie, qui est, selon les régimes, impériale, royale ou nationale de musique, tout simplement Académie de musique. Elle est aussi dénommée Opéra, Théâtre de l'Opéra, Grand Opéra… – Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Lyrique, Théâtre-Italien, Odéon, etc., désignent des salles et des institutions, tandis que opéra, opéra-comique ou grand opéra désignent des genres.

** Toute date donnée entre parenthèses après le titre d'une œuvre correspond à l'année de création de cette œuvre en France.

durable, forme un des traits d'union du monde lyrique français les plus forts jusqu'à la veille de la guerre de 1870. Puis, malgré d'importantes évolutions du langage musical, malgré de nouvelles tendances expressives, force nous est de constater le poids toujours considérable de la tradition. Au tournant du XIXe et du XXe siècle, une grande part de la musique de Massenet – sans doute celle qui domine, par son succès, toute la période – est plus à considérer comme une régénération du système lyrique que nous voulons décrire, que comme son remplacement par de nouveaux principes. « Concilier » est le maître mot de cet art. Concilier l'ancien et le moderne, les influences italienne et allemande, la primauté vocale et le rendu du drame.

Afin de ne pas plaquer une analyse mais, au contraire, de comprendre de l'intérieur cette forme artistique, nous avons choisi de faire entendre les voix des témoins du temps. Parmi les chroniqueurs, on fera attention aux musiciens, tout particulièrement Hector Berlioz (1803-1869), qui signe son dernier article avec le compte rendu des *Pêcheurs de perles* et laisse une œuvre critique d'un intérêt littéraire et historique à la mesure de son œuvre musicale. On écoutera les avis plus tardifs, mais ô combien précieux, d'Ernest Reyer (1823-1909), successeur de Berlioz et Joseph d'Ortigue au *Journal des débats* et compositeur de talent ; de Camille Saint-Saëns (1835-1921), véritable conscience du monde lyrique français qu'il évoque dans un style d'une belle facture classique ; de Reynaldo Hahn (1874-1947), héritier et continuateur de cet art, remarquable écrivain lui aussi et fin analyste ; ou encore d'Alfred Bruneau (1857-1934). Le regard d'écrivains pourra compléter ces témoignages : Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850), Théophile Gautier (1811-1872) ou Émile Zola (1840-1902). En prenant connaissance des avis complémentaires de commentateurs appartenant au début ou à la fin du XIXe siècle, nous pourrons dégager la permanence d'une certaine forme d'esprit français adaptée au théâtre lyrique. De la même façon, nous puiserons des exemples chez de nombreux compositeurs dont, outre les musiciens chroniqueurs que nous venons de citer : François Adrien Boieldieu (1775-1834), Daniel François Esprit Auber (1782-1871), Louis Ferdinand Hérold (1791-1833), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Jacques Fromental Élie Halévy (1799-1862), Adolphe Adam (1803-1856), Félicien David (1810-1876), Ambroise Thomas (1811-1896), Charles Gounod (1818-1893), Victor Massé (1822-1884), Édouard Lalo

(1823-1892) et Georges Bizet (1838-1875) ; mais aussi Emmanuel Chabrier (1841-1894), Jules Massenet (1842-1912), André Messager (1853-1929), Gustave Charpentier (1860-1956) et même Claude Debussy (1862-1918). Parmi leur production, quelques œuvres acquièrent un statut particulier, véritables parangons de l'opéra français, notamment *La Dame blanche* de Boieldieu, créée en 1825 et considérée durant plus d'un demi-siècle comme le modèle de l'opéra-comique. C'est ainsi que sa millième représentation à l'Opéra-Comique est fêtée, dès 1862, devant l'empereur et l'impératrice.

Durant l'année 1863 sont représentés : le 20 janvier, une reprise de *La Muette de Portici* d'Auber (créée en 1828) et, le 4 novembre, *Les Troyens* de Berlioz. Symboliquement, la création des *Pêcheurs de perles* se situe entre les deux, au mois de septembre. La partition d'Auber est encore pour beaucoup « un chef-d'œuvre accompli de mélodie claire, franche et facile, lumineuse comme le soleil[3] ». L'ouvrage de Berlioz, au contraire, est perçu par une large majorité du public comme une œuvre « impossible » qui fait éclater le cadre esthétique de l'opéra français. Bizet est confronté à ces deux personnages emblématiques, l'un désignant la tradition conservatrice, l'autre la fougue créatrice innovatrice ; mais c'est dans une troisième direction que vont ses plus profondes pensées : il admire Gounod. Notre cheminement s'effectuera sous l'autorité de ces trois figures tutélaires. Ainsi, sous le second Empire, Auber constitue le modèle à la fois esthétique et social de la réussite, Berlioz, l'exemple de l'échec de l'originalité et de l'individualisme créateur. Gounod, quant à lui, ouvre une voie médiane en imposant un renouveau sensible dans le cadre d'un genre ambigu, l'opéra lyrique.

Première partie

Genèse, représentation et réception d'un opéra

CHAPITRE PREMIER

Genèse d'un opéra

La genèse d'un opéra ne se limite pas au travail effectué dans l'atelier créateur. Avant la mise au point des répétitions, avant même « l'élaboration pure », l'œuvre se définit, ou se délimite, à travers un contexte et un parcours dont l'étape essentielle est l'entrée du compositeur dans le cadre contraignant d'une institution lyrique.

Le contexte

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, le genre du grand opéra, qui a fait la splendeur de l'Opéra sous le fameux docteur Véron (de 1831 à 1835) et au-delà, perdure tant bien que mal, tout en exerçant sur les compositeurs une fascination toujours puissante. De son côté, l'opéra-comique cherche, sans grand succès, un nouveau souffle. Charles Malherbe écrira, avec quelque exagération, qu'on « en était resté à l'ancienne comédie du XVIIIe siècle ». Selon lui, « ce fut la défaite de la guerre franco-allemande qui modifia profondément l'esprit français [1] ». En attendant, durant la seconde République (25 février 1848-2 décembre 1851) et le second Empire (2 décembre 1852-4 septembre 1870), Meyerbeer et Auber personnalisent toujours les deux genres dominants de l'opéra français : le grand opéra et l'opéra-comique. Les deux compositeurs que la postérité retiendra, Gounod et Bizet, arrivent donc en des temps maussades, où l'art lyrique paraît vivre sur les anciens succès et ne plus posséder l'énergie nécessaire à son renouvellement. C'est une véritable

période de crise. Le « lamentable dessèchement des sources vives d'inspiration [2] » que diagnostique Gounod à l'audition de *La Magicienne* d'Halévy en 1858 est symptomatique de la situation. Particulièrement sévère, Reynaldo Hahn considère que « le second Empire fut une époque essentiellement antimusicale. La musique y ressemblait à l'ameublement ; elle fut disparate, insignifiante et surchargée, composée d'éléments de tous genres, de tous temps, et son style consista en un manque total de style [3] ».

Il faut mettre à part le succès que remporte la musique de Giuseppe Verdi (1813-1901) au Théâtre-Italien dans les années 1850, particulièrement avec *Rigoletto* et *La Traviata* [4]. Le compositeur n'a donné au répertoire français que *Jérusalem* (1847, d'après *I Lombardi*), *Les Vêpres siciliennes* (1855) et *Don Carlos* (1867) [5] – trois œuvres sans lendemain immédiat. En décembre 1863, le directeur du Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho, présente *Rigoletto* en français et avec succès. Cette initiative est le point de départ d'une nouvelle politique de cette institution tournée vers la traduction d'ouvrages, jusqu'alors plutôt réservée aux opéras étrangers anciens. Cependant, si la musique de Gioachino Rossini (1792-1868) a marqué en profondeur l'essentiel de la production lyrique française dans la première moitié du XIXe siècle, celle de Verdi ne paraît guère exercer d'influence comparable.

Les structures musicales parisiennes semblent conçues pour empêcher le développement de nouvelles formes d'expression lyrique. Les directeurs des théâtres traditionnels, qui n'offrent guère aux jeunes compositeurs l'opportunité d'être joués, se montrent encore plus défiants avec les partisans d'une réforme des genres lyriques. Pour certains, « la musique sérieuse moderne [...] ne doit sa réputation de décadence qu'au peu de place qu'on lui laisse, au silence même qu'on lui impose [6] ». « Si peu de nouveautés et tant de reprises en douze mois ! » s'écrie Paul Smith au début de sa « Revue de l'année 1863 [7] ». Le public, ajoute-t-il, « se plaint à tout venant de ce que ses théâtres ne font plus rien pour lui depuis que, grâce aux chemins de fer, les étrangers et les provinciaux remplissent incessamment leurs salles et leurs caisses ». Le journaliste dénombre deux nouveautés à l'Opéra (*La Mule de Pedro*, opéra en deux actes de Dumanoir et Victor Massé, et *Diavolina*, ballet en un acte de Saint-Léon et Pugni) et déplore qu'à l'Opéra-Comique, « jamais non plus le contingent des pièces nouvelles n'a été plus mince ». Berlioz, lui aussi, attaque vivement l'Opéra : « Quant au théâtre de l'Opéra,

on y donne toujours de temps en temps *La Favorite* et les autres chefs-d'œuvre de l'immortel répertoire ; on a tort quand on lui reproche de ne rien donner de nouveau, il a donné sa démission[8]. » L'attente aux portes de l'Opéra est d'autant plus pénible que la place a souvent été occupée par les Gluck, les Rossini, les Meyerbeer. D'où cette définition, en 1870, de l'Académie impériale de musique : « Théâtre français solennel consacré, par les contribuables français, à la gloire des compositeurs étrangers[9]. »

On ne mesure pas assez combien, dans un tel climat, les opéras de Gounod ont apporté une régénération de l'art lyrique français : « Depuis longtemps, malgré quelques brillantes lueurs, la musique dramatique française demeurait inerte ; une part immense y était faite au chant proprement dit et une part considérable aussi à l'élément mélodramatique ; les coups de théâtre sombres et terribles succédaient aux cavatines doucereuses ; on passait avec une extrême facilité des fioritures sémillantes aux malédictions paternelles, des apparitions démoniaques aux gentillesses laryngologiques. Il manquait à tout cela l'accent vrai, simple, sincère, la justesse de sentiment, la vie enfin. Il y manquait autre chose encore : la poésie, c'est-à-dire la couleur, le mystère, ce qu'on appelle aujourd'hui l'ambiance ou l'atmosphère. Et puis, il y manquait la beauté purement musicale ; cette beauté qui vient du langage, de la qualité des motifs, des harmonies, de l'agencement, du choix des expressions, de la variété du vocabulaire, en un mot, du style. Or, tout cela apparut à la fois, en 1851, dans la première œuvre d'un jeune musicien, dans la *Sapho* de Charles Gounod[10]. » Néanmoins cette œuvre n'a pas de répercussion directe sur le public qui la boude. En revanche, quelques musiciens la remarquent et mesurent parfaitement l'importance du projet esthétique de Gounod. « Pour moi, confie Bizet à son éditeur, *Sapho* est un *immortel chef-d'œuvre*[11]. » Berlioz s'enflamme au dernier acte : « C'est beau, mais c'est très beau, miraculeusement beau[12] ! »

En 1859, *Faust* vient confirmer l'originalité et l'importance de Gounod. « Reportez-vous à cinquante ans en arrière, constate Camille Bellaigue en 1910, ouvrez toutes les partitions d'alors, vous n'y trouverez nulle part le caractère, et comme la teinte, ou la demi-teinte, de cette sensibilité et de cette poésie[13]. » Bizet, ardent admirateur de Gounod, débute en un moment particulier où l'on voit à la fois son aîné s'imposer et de nombreux journalistes conserver des préventions contre une formule

lyrique déstabilisant apparemment la tradition. La phase critique que traverse l'école française est sensible, selon quelques chroniqueurs, dans le déséquilibre des influences qui s'exercent sur le répertoire national : « À l'heure qu'il est, note Nestor Roqueplan après avoir écouté *Les Troyens,* la musique française penche plus vers l'Allemagne que vers l'Italie [...]. Notre public suivra-t-il nos compositeurs dans cette transformation si peu conforme à notre génie traditionnel ? Nous l'ignorons ; mais ce que nous désirons, avant tout, c'est que la question se résolve, c'est que le chaos dans lequel nous tâtonnons se dissipe[14]. »

Bizet a obtenu le Premier prix du concours de l'Institut en 1857, passé quelques années à Rome à la Villa Médicis et, de retour à Paris, cherche à pénétrer les sanctuaires que sont les grands théâtres d'opéra. Examinons à présent les différentes possibilités qui s'offrent à ce jeune musicien ambitieux.

Les institutions lyriques parisiennes et le Théâtre-Lyrique

En dépit des tentatives nombreuses de programmation d'opéras dans divers théâtres, l'activité lyrique parisienne s'organise autour de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien, trois institutions peu soucieuses de changement et dont l'une est entièrement consacrée au répertoire ultramontain (excepté quelques passages de troupes allemandes ou anglaises certains étés). Né en 1801, le Théâtre-Italien meurt en 1878 et ce ne sont pas quelques représentations d'opéras de la péninsule, données plus tard dans des salles parisiennes, qui réussiront à faire revivre une entreprise régulière comparable[15].

Au milieu du siècle, dans un contexte général plutôt morne, le Théâtre-Lyrique apporte une note de vie. Sa création en 1851 « est l'aboutissement d'une longue lutte entre musiciens, hommes de lettres et pouvoirs publics, pour obtenir l'ouverture d'une troisième scène lyrique faisant une large place aux jeunes compositeurs, lauréats du Conservatoire et prix de Rome, et permettant à un public plus vaste et populaire d'avoir accès au répertoire français, ancien et moderne[16] ». Ajoutons à ce bref panorama les salles qui accueillent l'opérette naissante. En 1855, Jacques Offenbach (1819-1880) est autorisé à ouvrir une salle de spectacle, les Bouffes-Parisiens, qui obtiendra le succès que l'on sait. Autour de 1850 encore, Florimond Ronger dit Hervé (1825-1892) s'essaie au théâtre des Folies-Concertantes puis aux Folies-Nouvelles.

En 1863, de nombreux journalistes félicitent le directeur du Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho, pour son rôle actif au sein d'une activité lyrique sans éclat. Ainsi Gustave du Taillys peut distinguer le Théâtre-Lyrique de « l'Opéra et de l'Opéra-Comique, qui s'endorment[17] ». Gaston de Saint-Valry établit un constat similaire : « On voit que ce théâtre, qui joue en ce moment *Les Noces de Figaro* et *Joseph,* qui prépare en même temps *Les Troyens* de Berlioz et la *Mirëi* de Gounod, s'est ouvert aux nouveaux venus aussitôt que la subvention de l'État le lui a permis. C'est à présent le plus intéressant et le plus actif de nos théâtres de musique[18]. »

Le répertoire du Théâtre-Lyrique est un subtil mélange de traductions d'opéras étrangers (de Mozart et Weber particulièrement), d'adaptations d'œuvres anciennes (notamment de Grétry), d'opéras contemporains d'une facture conventionnelle, comme ceux d'Adolphe Adam, et d'ouvrages originaux, tel *Faust* de Gounod. En définitive, le Théâtre-Lyrique impose à ses productions un certain niveau de qualité et d'originalité, avec quelques entorses à ce dernier principe pour plaire au public le plus large. Mais, s'il cherche à attirer les spectateurs en exploitant les genres lyriques qui ont fait leurs preuves, des hostilités sont à craindre tant les vieilles institutions, comme l'Opéra-Comique, sont jalouses de préserver leur répertoire et sa spécificité. Aussi, à la fin des années 1850, Léon Carvalho se tourne-t-il vers les traductions et encourage-t-il la création d'opéras dits de demi-caractère. Par goût personnel et pour impressionner les spectateurs, influencé en cela par l'exemple du grand opéra, il habitue le public, durant les années 1856-1860, « à la richesse de la mise en scène, au développement de la figuration, nécessités d'ailleurs par les pièces de large envergure vers lesquelles le portaient ses préférences[19] ». Après un arrêt de deux ans (1860-1862), pendant lesquels Charles Réty dirige l'établissement, Carvalho reprend ses fonctions et inaugure une nouvelle salle, le jeudi 30 octobre 1862, place du Châtelet*. Là, il veut explorer davantage les voies nouvelles qui détournent son théâtre des chemins tout tracés de l'opéra-comique. Relatant les événements de l'année 1863, Soubies peut déclarer : « C'est à la fin de l'année que

* Jusqu'en 1862, le Théâtre-Lyrique occupa l'ancienne salle du Théâtre-Historique, 72, boulevard du Temple. En juin 1862, le théâtre est exproprié pour travaux d'urbanisme (voir N. Wild, *Dictionnaire des théâtres*..., p. 237-238). Après la faillite de l'entreprise Martinet, l'institution ferme définitivement en 1872.

M. Carvalho, accusant, plus encore que dans sa première direction, ses préférences pour l'opéra, allait donner coup sur coup deux nouveautés très importantes qui, hélas !, n'obtinrent pas le succès qu'elles méritaient : *Les Pêcheurs de perles* et *Les Troyens*[20]. »

La culture musicale française : un frein à la création

L'art contemporain qui cherche à se démarquer de la routine a bien peu de chance de se faire reconnaître : « En partant de ce principe que les seuls chefs-d'œuvre sont ceux que le temps a consacrés, constate Reyer, c'est toujours avec une certaine défiance, avec une réserve absolue que [le public] accueille ce qui est signé d'un nom vivant, tout ce qui est moderne[21]. » Comme on peut l'imaginer, la culture musicale du spectateur bourgeois est refermée sur elle-même. Le compositeur Henri Maréchal (1842-1924), évoquant sa jeunesse, rappelle que « les concerts du dimanche n'existaient pas » et que « l'Opéra-Comique restait, pour la bourgeoisie parisienne, l'Alpha et l'Oméga de l'art musical[22] ». « La littérature véritable du piano, continue-t-il, était absolument ignorée de l'amateur ; et les *arrangements* [... sur des opéras célèbres] avaient seuls droit de cité[23]. » Quant aux amoureux de la musique italienne, ils forment, isolés dans leur bastion du Théâtre-Italien (surtout dans la première moitié du siècle), une coterie peu ouverte aux autres types lyriques. Aristocratie sociale ou esthétique, « riches et pauvres y sont des gens d'élite, écrit Frédéric Soulié, les premiers comme élégance, les seconds comme amateurs. Les loges sont presque une propriété seigneuriale, le parterre est volontiers un club musical. L'Opéra est une mode et un goût ; les Italiens sont un *besoin* et une *passion*[24] ».

Les musiciens eux-mêmes ont une vision extrêmement limitée de la production musicale. Prenant comme exemple le compositeur de salon Paul Henrion (1819-1901), Maréchal explique qu'il « avait fait "ses dieux" – il le disait volontiers – de Boieldieu, d'Hérold, d'Auber, de Rossini et de Meyerbeer. C'était à peu près les seules divinités connues de son temps à Paris dans la plus grande masse du public ». Et Maréchal d'ajouter : « Il faut toujours se souvenir de cette particularité lorsqu'on parle d'un musicien français de cette époque[25]. » Tout cela, Berlioz l'a

durement expérimenté et ses écrits se font souvent l'écho de son indignation. Pour être tout à fait juste, il faut noter que la musique de chambre[26] et l'activité symphonique (notamment sous l'impulsion des fameux Concerts du Conservatoire) se développent et conquièrent peu à peu leur public. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la culture musicale des compositeurs et des amateurs s'élargit et devient, grâce à l'influence germanique, plus exigeante. Néanmoins, l'idée que satisfaire à n'importe quel prix le goût du public constitue la finalité d'un opéra détermine une attitude compositionnelle que l'on peut regarder comme l'élément le plus marquant de l'école française. Massenet, à qui l'on a reproché bien souvent ses « concessions », en est la manifestation éclatante au début du XXe siècle. L'art lyrique français semble se définir à partir de cette question. Il nous faudra y revenir. Pour l'instant, constatons que les considérations artistiques passent assez fréquemment au second plan.

Subvention d'un théâtre – Commande d'un opéra – Censure

Durant tout le XIXe siècle, l'opéra français s'organise autour d'institutions régies par un système complexe de privilèges, cahiers des charges, subventions, particulièrement important dans la délimitation du cadre génétique. *Les Pêcheurs de perles* permettent d'en comprendre l'importance. Avant l'ouverture récente du Théâtre-Lyrique, Bizet n'aurait guère pu composer une telle œuvre. Cependant, pour que le directeur du Théâtre-Lyrique pût lancer d'ambitieux projets sans être trop inquiété par des problèmes financiers, il lui fallait obtenir une subvention. C'est précisément au moment où sont conçus *Les Pêcheurs de perles* que lui sont accordés cent mille francs. Il n'est pas déraisonnable de penser que le directeur, prévenu de l'aubaine, engagea lui-même les auteurs à concevoir une œuvre ambitieuse, en trois actes, afin de rendre grâce au bienveillant pouvoir dispensateur de cette manne.

L'Exposé de la situation de l'Empire, distribué aux membres du Corps législatif en 1863, indique qu'à « la fin de la dernière session, le Corps législatif exprimait le vœu qu'une subvention fût allouée au Théâtre-Lyrique, pour encourager de louables efforts et récompenser de brillants succès. Ce vœu vient d'être exaucé.

L'exploitation du Théâtre-Italien ayant pu être considérée dans des conditions nouvelles, et l'entrepreneur lui-même ayant offert de s'en charger sans le secours de l'État, la somme annuelle de cent mille francs qui restait ainsi disponible, a été attribuée au Théâtre-Lyrique[27] ». En effet, à la mi-avril 1863, le député Busson présentait au Corps législatif le rapport de la commission sur le budget dans lequel le Théâtre-Lyrique est mis en avant : « Puisqu'une partie du crédit peut cesser d'avoir son emploi actuel, la commission pense qu'il serait à la fois juste et libéral de s'en servir pour encourager le Théâtre-Lyrique, qui se recommande par ses efforts persévérants, le caractère artistique de son exploitation et les talents qu'il a produits[28]. » La question est débattue lors de la séance du vendredi 24 avril[29].

La subvention est accordée par arrêté en date du 5 juin 1863. Il est tenu compte du fait que « pendant sa double exploitation, M. Carvalho, tout en s'efforçant d'obéir aux prescriptions de son cahier des charges, n'a pas pu laisser une part suffisante à la représentation des œuvres modernes, et notamment à celles des jeunes compositeurs et aux lauréats de l'Institut ». L'arrêté rectifie divers points du cahier des charges du 10 novembre 1862. Le nouvel article 2 stipule que « le directeur du Théâtre-Lyrique devra chaque année faire représenter au moins une pièce en *trois* actes, dont la musique aura été composée par des élèves pensionnaires ou anciens pensionnaires de France à Rome, n'ayant encore eu aucun ouvrage joué à Paris[30] ». Le cahier des charges de novembre 1862 était moins exigeant : « Les premiers prix de composition musicale auront, dans les deux années qui suivront l'expiration du temps de leur pensionnat, droit à un tour de faveur pour la représentation au Théâtre-Lyrique d'un ouvrage en *deux* actes de leur composition[31]. »

La création est donc tributaire des institutions et de leur organisation interne. L'État oriente le répertoire par le biais de subventions et de privilèges. Autre moyen de contrôle, la censure s'exerce par intermittences au cours du XIXe siècle et avec plus ou moins de sévérité, changeant parfois même d'attitude vis-à-vis de questions aussi délicates que la représentation du religieux sur scène, tour à tour anticléricale ou d'un respect pointilleux. La révolution de Juillet amène une période de liberté de cinq ans. Puis la censure théâtrale est rétablie en 1835 ; supprimée à nouveau en 1848, elle est rétablie en 1850 et, sans compter une courte suspension en 1870, est maintenue jusqu'en 1906[32].

Si le livret des *Pêcheurs,* déposé au bureau de la censure par Carvalho le 11 août 1863[33], est bien accueilli, celui de *Sapho,* en revanche, fait l'objet de sévères critiques. Le bureau de la censure impose des changements afin d'atténuer le sens des vers d'Émile Augier dans lesquels les mœurs de certains personnages sont évoquées avec trop de précision. Le musicologue Steven Huebner[34] cite un extrait du duo original Pythéas-Glycère,

Oui, je comprends mignonne
Ton désir,
Le mystère assaisonne
Le plaisir.

corrigé dans le livret de la censure :

Oui, j'aime ton caprice
De candeur,
Le mystère est complice
Du bonheur.

De plus, les autorités ne peuvent accepter l'attitude révolutionnaire d'Alcée qui désire renverser le tyran Pittacus. Lors des deux dernières représentations, en décembre 1851, d'importantes coupures sont pratiquées pour éradiquer de l'intrigue tout élément évoquant une conspiration.

Les acteurs cachés de la création lyrique que sont les membres du comité de censure n'ont pas toujours un rôle aussi important. En revanche, directeurs, librettistes et éditeurs conservent un pouvoir considérable sur l'activité créatrice, comme nous le montrent l'exemple de Carvalho, Cormon, Carré et Choudens.

Directeur de théâtre, librettiste, éditeur

Ancien chanteur, Léon Carvalho (pseud. de Léon Carvaille, 1825-1897) paraît vouloir remplacer sa présence sur scène par une vive activité lors des répétitions et se montre soucieux de marquer de son empreinte les œuvres qu'il fait représenter. Il intervient dans le travail des auteurs et va même jusqu'à imposer des changements pendant les répétitions. Personnage romanesque, il est sans conteste, par son originalité et sa longévité, l'une des figures les plus marquantes du milieu lyrique parisien. Comme nous l'avons vu, il occupe le poste de directeur du

Théâtre-Lyrique de février 1856 à mars 1860 et d'octobre 1862 à mai 1868, puis travaille à l'Opéra et au Théâtre du Vaudeville avant de succéder à Camille Du Locle et Émile Perrin à la tête de l'Opéra-Comique en août 1876[35]. Après l'incendie de la deuxième salle Favart en 1887, il est emprisonné mais, acquitté en 1891, retrouve ses fonctions jusqu'à sa mort. C'est durant ce dernier mandat que sont repris de nombreux ouvrages datant de sa direction du Théâtre-Lyrique.

Carvalho confie à Bizet le livret des *Pêcheurs* qui, de toute évidence, a été écrit à la hâte, sans enthousiasme, et a subi en quelques mois de multiples modifications dont le résultat final est loin d'avoir emporté tous les suffrages. Les auteurs sont pourtant deux noms bien connus du milieu théâtral du temps et possèdent un sûr métier. Eugène Cormon (pseudonyme de Pierre-Etienne Piestre) a écrit, durant sa longue existence (1811-1903), un nombre considérable d'œuvres dramatiques, dont une grande part pour les théâtres lyriques. Des deux auteurs, Michel Carré (1819-1872) est le plus connu. Il a acquis sa notoriété avec Jules Barbier (1825-1901) en compagnie duquel il a conçu les livrets de la plupart des ouvrages marquants de la seconde moitié du XIXe siècle, dont *Faust* (1859) et *Roméo et Juliette* (1867) pour Gounod, *Mignon* (1866) et *Hamlet* (1868) pour Ambroise Thomas, *Les Contes d'Hoffmann* (1881) pour Offenbach.

Dans le *Ménestrel* du 23 août 1863, Gustave Bertrand déclare, après avoir présenté la saison à venir, que « tous ces ouvrages : *Mireille, Les Troyens, Lélia* [*Les Pêcheurs de perles*] sont la propriété de M. Choudens [...] qui se pose de la façon la plus honorable comme l'éditeur de la jeune école française ». Si l'achat de l'œuvre de Bizet est prévu dès cette époque, sa publication rencontrera des difficultés. Malgré un malentendu entre le compositeur et son éditeur, les journaux publient en octobre 1863 les premières publicités pour la partition et ses morceaux séparés, maillon important dans la chaîne de vie d'un opéra. En effet, les éditeurs mais aussi les musiciens ont longtemps considéré l'opéra comme un réservoir d'airs ou de morceaux à succès. Un critique peut écrire en 1840, en découvrant à l'Opéra-Comique *La Perruche* – œuvre à succès aujourd'hui totalement oubliée de Louis Clapisson (1808-1866) : « L'ouverture renferme le *galop* de rigueur, sans lequel une partition n'est pas déclarée viable chez l'éditeur. (Le galop est le filet dans lequel le compositeur prend

le marchand de musique) [36]. » Le succès durable d'Auber est lié à la richesse de sa musique en morceaux plaisants propres à se diffuser rapidement dans la société française. L'éditeur Heugel fait allusion, dans sa critique de *L'Enfant prodigue* (1850), à « une foule de ravissantes petites choses, tant chantées que dansées, dont nos salons et nos bals nous feront bientôt les honneurs [37] ».

L'éditeur peut jouer un rôle à la fois plus direct et plus caché. Misant sur le succès d'une partition, il intervient auprès des journalistes et organise la claque. Ainsi « Heugel, qui avait acheté la partition [de *Mignon*], après la quatrième, quinze mille francs aux auteurs, s'était mis en tête de faire réussir l'œuvre. Il le fit comme il le dit. On coupa, on tailla, on modifia [...]. Quarante ou cinquante personnes furent postées dans la salle, et cela marcha enfin avec des réclames [38] ».

L'œuvre multiple – L'œuvre en devenir

Loin d'être une création individuelle et solitaire intrinsèquement parfaite, l'opéra du XIXe siècle subit l'épreuve, renouvelée à chaque reprise, des répétitions et de la mise en scène. *Les Pêcheurs de perles,* au travers des diverses sources qui nous sont parvenues (voir Annexe 1), mettent en évidence ce caractère malléable de l'œuvre lyrique. Comme pour la quasi-totalité des ouvrages du XIXe siècle, les documents sur lesquels se fonde notre connaissance de l'opéra (livrets et partitions) nous présentent les divers états d'une œuvre qui semble multiple.

Les Pêcheurs n'ont pas été rejoués du vivant de Bizet. Après avoir cherché le succès à travers différentes versions (voir Annexe 2), l'œuvre devient populaire et acquiert droit de cité parmi les pièces les plus jouées du répertoire. Comme de nombreux ouvrages, tels que *Mireille* (1864) de Gounod – dont l'échec de la création « conduisit à opérer d'incessantes modifications lors des reprises qui se succédèrent jusqu'à la Seconde guerre mondiale [39] » –, l'opéra ne correspond plus exactement à la partition de la première et il est bien difficile de savoir de qui sont les modifications, coupures et ajouts qui font désormais partie de son histoire. Pour retrouver la forme originelle d'un opéra du XIXe siècle, il est bien souvent nécessaire de retracer sa genèse. On sait que la difficulté n'est pas nouvelle et que les interprètes du répertoire lyrique sont régulièrement confrontés

au difficile problème des versions et des traditions, qui transforment parfois de façon importante le visage de l'œuvre. Ainsi donc, la vie d'un ouvrage lyrique n'est pas réductible à une simple chronologie séparant les étapes genèse-représentation-réception. La genèse, comme façonnement d'une œuvre, peut se prolonger bien au-delà de la première représentation.

Conçu sous la forme d'un opéra-comique faisant alterner des sections parlées (écrites en prose) et d'autres destinées au chant (écrites en vers), le livret de Cormon et Carré est considérablement remanié avant même de voir le jour. Les scènes dialoguées sont écourtées jusqu'à ne comporter que quelques répliques. Les rares phrases restantes sont versifiées et forment le texte de nouveaux récitatifs. L'œuvre ainsi revue devient alors un opéra (sans dialogue parlé). Un chœur est ajouté, trois rôles sont supprimés (deux sorcières et un personnage muet). Encore une fois, ces remaniements sont courants et de nombreux ouvrages ont pu évoluer d'un genre à l'autre. Citons *Robert le Diable,* prévu comme opéra-comique et appelé à devenir le premier grand opéra de Meyerbeer ; *Faust,* créé sous la forme d'un opéra-comique puis repris sous celle d'un opéra tout en musique, ou encore *Mignon.*

Bizet réagit promptement à la commande de Carvalho. Comme tout compositeur d'opéra de son époque, il est aidé par les conventions de l'art lyrique qui se fondent sur des morceaux types aux coupes fixes et aisées à reproduire d'une œuvre à une autre. Nous verrons précisément, dans la partie suivante consacrée à la dramaturgie, comment se construit un opéra selon des modèles. De plus, suivant une pratique séculaire, Bizet alimente les trois actes de sa partition en adaptant des morceaux déjà composés (voir Annexe 2), méthode dont il usera toute sa vie, – notamment dans *Carmen,* dont, par exemple, la célèbre phrase du ténor « La fleur que tu m'avais jetée » est tirée d'un ouvrage inachevé, *Grisélidis.* Pour reprendre l'exemple de *Sapho,* on sait que Gounod adapta deux de ses mélodies pour le rôle titre, *Le Soir* (Ode de Sapho, acte I) et *La Chanson du pêcheur* (Stances de Sapho, acte III). Massenet, quant à lui, puisa dans un fragment et une section non retenus du duo Salomé-Jean d'*Hérodiade* le motif de l'Hôtel de Transylvanie de *Manon* et une partie du duo Chimène-Rodrigue du *Cid.*

La partition est souvent l'objet de retouches lors des répétitions, qu'il s'agisse de légères variantes dans la ligne vocale, de

modifications du texte, de simplifications de l'accompagnement, de transpositions ou de coupures. Ces dernières peuvent ne concerner que quelques mesures ou bien s'appliquer à des passages plus longs. Les coupures importantes trahissent la recherche d'un déroulement plus réaliste et plus vif des événements. Ainsi, le Finale de l'acte II des *Pêcheurs* fait l'objet de nombreuses modifications : il faut choisir lequel des divers personnages découvre les deux amants fautifs et de quelle façon (voir Annexe 3). De la même manière, le dernier tableau est bouleversé à plusieurs reprises : il faut dénouer tous les liens d'un drame par trop complexe et décider du sort des personnages. Ajoutons que des coupures sont même réalisées pendant les représentations (Voir Annexe 4). Il est bien difficile de savoir qui a opté pour telle ou telle retouche et si le compositeur y a totalement consenti.

Nous venons d'esquisser brièvement la genèse d'un opéra. Les modifications du genre et de l'action, les coupures de tous ordres ont été réalisées peu à peu. Quand le compositeur apporte son manuscrit au théâtre, l'œuvre n'est pas achevée, elle reste *en devenir*. Ce phénomène n'a rien d'exceptionnel, il s'agit même d'une ancienne habitude. Citons pour exemple, au début du XIXe siècle, *Aladin*, opéra posthume de Nicolas Isouard (dit Nicolò, 1775-1818) – compositeur à succès de l'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire. Les éditeurs expliquent dans la préface du livret[40] que Habeneck a bien voulu « se livrer au travail fatiguant des répétitions, faire les coupures et les additions qui sont toujours indispensables ». Peu de temps après la création de *La Juive* d'Halévy (1835), un journaliste se félicite que « plusieurs habiles coupures viennent d'être tentées avec succès[41] ». En 1859, un critique peut écrire qu'après « des additions et des suppressions inévitables, *Faust* vient d'être représenté[42] ». Plus près de nous, on sait que Debussy a dû allonger les interludes de *Pelléas* au dernier instant, pour permettre les changements de décors. L'épreuve de réalité que constituent l'exécution et le jeu scénique est déterminante. Les interprètes donnent vie aux personnages, le théâtre dicte ses lois, la recherche de l'impact sur le public commande des retouches, tel chanteur demande une transposition pour que son air soit mieux adapté à sa voix. Les corrections peuvent être aussi décidées par le compositeur insatisfait de son travail. Perfectionniste, Meyerbeer était célèbre pour le redoublement de son activité lors des répétitions. Si les

musiciens ont des visages creusés durant la générale du *Pardon de Ploërmel* à l'Opéra-Comique, c'est au compositeur qu'il faut imputer leurs tristes mines. « Pauvres musiciens ! compatit un chroniqueur. La veille au soir, ils étaient à leur poste pour la représentation ordinaire. À minuit, Meyerbeer leur apportait un finale refait qu'il fallait apprendre immédiatement[43]. »

Le sujet créateur

Si certaines retouches peuvent être jugées utiles par le compositeur et le librettiste, d'autres modifications imposées sont parfois plus difficiles à accepter. Reyer décrit fort bien les tracas que le compositeur d'opéra doit supporter et s'élève, notamment, contre un abus que les directeurs « considèrent comme une des plus précieuses prérogatives de leur emploi. Il s'agit des coupures auxquelles toute œuvre nouvelle est condamnée d'avance et auxquelles les œuvres anciennes elles-mêmes ne sont assujetties que trop souvent[44]. » Tout est invoqué pour justifier tel ou tel remaniement et l'on ne peut « s'imaginer, quand on n'est pas passé par là, la quantité de mauvaises raisons que le directeur sait appeler à lui pour prouver au musicien que tel morceau est trop long ou qu'il doit disparaître entièrement. Ce sont les exigences scéniques qui le veulent ainsi ; c'est la fatigue du public à ce moment de la soirée qui le réclame impérieusement ; la première chanteuse sera à bout de forces ou bien il faudra la laisser dans la coulisse si longtemps que le public aura le temps de l'oublier ; le morceau est beau, fort beau, mais il n'est pas en situation, etc., etc. » Face à ces assauts répétés, « le compositeur finit par céder, et laisse le crayon rouge se promener çà et là à travers les pages de sa partition ». Il est d'ailleurs préférable de répondre rapidement aux souhaits des interprètes car « c'est une manie chez les chanteurs de solliciter des changements qu'ils se chargent de faire eux-mêmes, tant ils sont bons musiciens, si on ne leur accorde pas[45] ». Eugène Ritt, administrateur de l'Opéra-Comique entre 1862 et 1870, rapporte que « Marie Cabel, qui jouait Philine [dans *Mignon*], avait demandé à Thomas de lui écrire un grand air, au tableau du jardin. Il le plaqua, désolé[46] ».

Les grands interprètes apportent leur « contribution » à l'œuvre et il semble bien que ce soient les Italiens les plus actifs en ce domaine – ce que constate un journaliste en 1841 : « Il est

commun en Italie d'entendre des opéras, je parle de ceux qui ont l'extrême fortune de survivre un an ou deux à la saison qui les a vus naître, où l'on ait conservé à peine trois ou quatre morceaux de l'auteur ; chacun y met le sien : le plus important est toujours celui que chaque chanteur appelle son *quaresimale*, ou morceau de carême : c'est ordinairement la mesure de tout ce qu'il est capable d'exécuter[47]. »

Avec son sens de l'humour et son ironie mordante, Berlioz a indiqué sur le manuscrit des *Troyens à Carthage*[48] les diverses coupures qu'il a dû pratiquer en 1863 pour répondre aux multiples conseils éclairés qu'on n'a pas manqué de lui prodiguer et s'adapter aux circonstances. Voici ces apostilles, source exceptionnelle, qui en disent long sur l'exaspération du musicien. Tout d'abord, concernant la Chasse royale et Orage : « Avis pour l'intermède : dans le cas où le théâtre ne serait pas assez vaste pour permettre une mise-en-scène animée et grandiose de cet intermède, si l'on ne pouvait obtenir des choristes femmes de parcourir la scène les cheveux épars, et des choristes hommes costumés en Faunes et en Satyres de se livrer à de grotesques gambades en criant : Italie ! si les pompiers avaient peur du feu, les machinistes peur de l'eau, le directeur peur de tout, et surtout si l'on ne pouvait faire rapidement le changement de décors avant le 3e acte[49], on devrait supprimer cette symphonie. » De même, l'air et le duo Anna-Narbal[50] sont supprimés « sans tenir compte de la logique de l'action, des explications nécessaires que cette scène contient et de la forme nouvelle du duo. On trouvait que cela produisait ce qu'on appelle *un froid* en argot théâtral [...] ». Les Strophes d'Iopas[51] n'ont pas plus de chance et sont écartées « parce qu'on n'avait pas un ténor doux capable de bien chanter ce morceau ». « J'oubliais de dire, ajoute Berlioz, qu'on peut encore [...] supprimer le *Duo des soldats*[52], dont la familiarité un peu grossière produit un contraste si tranché avec le chant mélancolique du matelot qui le précède et l'air passionné d'Énée qui le suit. On a trouvé en France que le mélange du genre tragique et du genre comique était dangereux et même insupportable au théâtre, comme si l'opéra de *Don Giovanni* n'était pas un admirable exemple du bon effet produit par ce mélange, comme si une foule de drames journellement représentés à Paris n'offrait pas aussi d'excellentes applications de ce système, comme si enfin Shakespeare n'était pas là. Il est vrai que pour la plupart des Français Shakespeare n'est pas même autant

que le soleil pour des taupes. Car les taupes peuvent ressentir au moins la chaleur du soleil. J'indique donc encore cette *coupure* en songeant au bonheur qu'éprouvent les directeurs, acteurs, et chefs d'orchestre, pompiers, machinistes, et lampistes, à insulter un auteur et à dégrader son œuvre ; je serais fâché de ne pas faciliter autant qu'il est en moi la satisfaction d'aussi nobles instincts[53]. »

À la fin du siècle, on assiste toujours à la même lutte d'influence. En 1897, les directeurs de l'Opéra, Pedro Gailhard et Bertrand, empêchent Alfred Bruneau et son célèbre librettiste, Émile Zola, de pratiquer des modifications de leur cru tout en imposant les leurs. Le « ballet [de *Messidor*], rapporte Bruneau, fut l'occasion, entre eux et nous, de débats interminables. Ils croyaient éternellement obligatoire l'usage du "tutu" [...]. Nous estimions, au contraire, indispensable de costumer nos danseuses ». En outre, la maquette de la cathédrale d'or mécontente vivement les deux auteurs. « Une seconde maquette ne nous plut pas davantage, continue le compositeur. À la répétition générale, les tutus et le cadre redouté furent unanimement jugés si ridicules que nous souhaitâmes la suppression totale du ballet. Bertrand et Gailhard résistèrent. Selon leur détestable idée, on transporta du milieu au début du poème ce tableau chorégraphique, d'exécution manquée ; on en fit un prologue incompréhensible et saugrenu[54]. »

La partition éditée n'est souvent qu'un pis-aller pour quiconque veut se faire une idée de l'œuvre qu'a entendue le public à une date précise. Chaque répétition, puis chaque représentation peuvent donc être l'occasion de retouches. La presse complète les informations qu'il faut glaner dans les sources, comme la chronique d'Auguste Durand dans *L'Esprit public*, remarquant que les stances poétiques déclamées au début des *Troyens*, « étaient le soir de la première représentation, entrecoupées de quelques notes de harpe dont l'effet n'a pas semblé très heureux, et, premier sacrifice, les *pizzicati* ont été supprimés dès le second jour[55] ».

Plus un opéra obtient de succès, plus il est représenté, et plus il devient l'objet du public et se trouve remodelé par les nombreux interprètes qui lui appliquent leurs marques personnelles. À mesure que les opéras « voguent à pleines voiles sur l'océan du succès, constate Saint-Saëns, les chanteurs, les instrumentistes, les chefs d'orchestre, les chefs de chant, les metteurs en scène s'attachent à leurs flancs, si bien que leur allure en est d'abord

embarrassée, puis entravée[56] ». La pensée de l'auteur n'apparaît, « la plupart du temps, que voilée et méconnaissable ».

L'idée que l'opéra est en définitive le fruit d'une volonté unique, celle du compositeur (qui fixe *in fine* dans sa partition le déroulement temporel de tous les éléments du drame et de la musique), pose d'importants problèmes si l'on veut reconstituer l'œuvre selon ce postulat. Par ailleurs, une réflexion sur la création est souvent menée avec le sentiment que le créateur a une idée précise de ce qu'il veut. Le fait n'est pourtant pas toujours aisé à établir. Edmond Galabert nous apprend que, quand ils se sont rencontrés, Bizet parlait des *Pêcheurs de perles* comme d'une œuvre sans valeur, et que plus tard il se déclara en fait « satisfait d'avoir pu écrire aussi jeune un certain nombre de pages[57] ».

L'histoire de la célèbre romance de *Mignon*, « Connais-tu le pays », trahit bien cette communauté créatrice qui façonne le visage d'un ouvrage lyrique. D'après les propos de la créatrice du rôle titre, Célestine Galli-Marié, Ambroise Thomas composa « deux versions musicales ». Comme les deux plaisaient également à la cantatrice « ce furent les musiciens de l'orchestre, qu'on consulta, qui décidèrent[58] ».

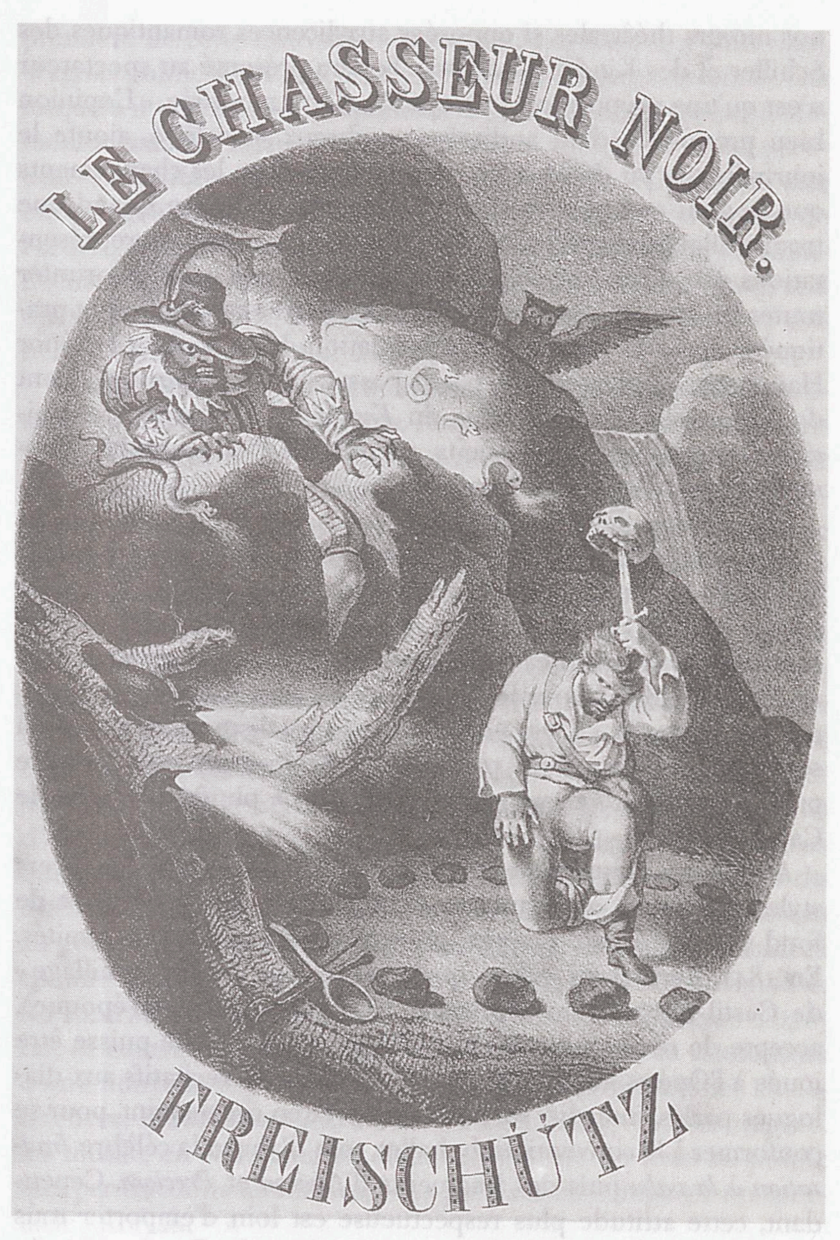
L'opéra français traditionnel, tout comme l'opéra italien, est l'œuvre d'un sujet créateur éclaté, entité étrange, nœud de tensions entre plusieurs individus. Ces tensions s'accroissent si le principal acteur, le compositeur, est en position de faiblesse, par sa jeunesse notamment ; elles diminuent si, au contraire, la notoriété et l'énergie créatrice du musicien dominent, ce qui est le cas avec Meyerbeer. Adapter un ouvrage, le réviser, sont des procédés qui témoignent que l'œuvre lyrique n'est pas un objet esthétique clos sur lui-même, ou parfait, mais en quelque sorte un être vivant dont l'acclimatation doit tenir compte des circonstances et de l'évolution de son milieu. Ainsi Meyerbeer met au point ses partitions pour qu'elles puissent s'adapter aux possibilités des théâtres et des interprètes. Par exemple, *Le Prophète* possède de nombreuses indications de coupures, arrangements, simplifications. Écrit pour la voix rare de Pauline Viardot, le rôle de Fidès doit pouvoir être simplifié : « Toutes les fois que, pour faire valoir l'étendue exceptionnelle de madame Viardot, le chant monte ou descend au-dessus ou au-dessous du diapason de mezzo-soprano, on trouvera indiqué par des petites notes la manière d'éviter cette extension[59]. »

Traduction – Adaptation – Recréation

Arrivé à Paris en août 1824, Rossini signe moins d'un an plus tard, pour le sacre de Charles X, son dernier ouvrage italien, *Il Viaggio a Reims.* Puis, tandis que ses anciennes œuvres emportent un succès colossal au Théâtre-Italien, il se prépare à la composition d'un opéra français. Pour se faire la main, il commence par adapter, en 1826, *Maometto II (Le Siège de Corinthe)* et en 1827 *Mosè in Egitto (Moïse),* deux œuvres traduites mais aussi reconstruites, aménagées aux conventions de l'Académie de musique et prenant en compte les particularités de la déclamation française : deux *recréations* qui occupent une place importante dans l'histoire du grand opéra français naissant. Pour écrire *Le Comte Ory* (1828), le compositeur puise de nombreux éléments dans *Il Viaggio.* Enfin, il écrit une partition entièrement nouvelle, *Guillaume Tell* (1829).

Ce principe d'aménagement de l'œuvre devient plus gênant quand il est appliqué après la mort des auteurs. Que faut-il penser des opéras de Grétry, dont l'orchestration légère, jugée pauvre, a été étoffée (particulièrement par Adolphe Adam) afin de se conformer à un type de sonorité familier au public du milieu du XIXe siècle ? Plus encore, que dire des traductions des opéras étrangers, comme *Les Mystères d'Isis* (parodie de *La Flûte enchantée* de Mozart, créée en 1801 à Paris) ou *Robin des bois* (*Der Freischütz* de Weber, largement remodelé par Castil-Blaze en 1824 pour l'Odéon) ? Dans ces derniers cas, il s'agit tout bonnement d'œuvres nouvelles !

L'opéra de Mozart devient un agglomérat d'airs tirés, d'après la presse de 1801, de *Don Giovanni, La Clemenza di Tito, Le Nozze di Figaro* et, tout de même, *Die Zauberflöte,* mais aussi de fragments de musique de Haydn, Pleyel, Sacchini et Lemoyne, reliés par des récitatifs composés pour l'occasion, le tout arrangé par le Tchèque parisien Ludwig Wenzel Lachnith[60] (1746-1820). L'adaptation du *Freischütz* est tout autant l'œuvre de Castil-Blaze, aidé du librettiste Thomas Sauvage, que de Weber. Dans la relation œuvre-public, la première doit de la sorte s'adapter au second, dont les exigences sont dictées par un goût et des règles nationaux. « L'expérience a déjà prouvé, note un journaliste de 1824, que les drames et les opéras allemands ne pouvaient être naturalisés en France sans avoir été rectifiés et ramenés à



1. Page de titre du *Chasseur noir*. Cette première édition française du *Freischütz* de Weber en 1824 est d'une fidélité à l'original remarquable comparée à l'édition du même ouvrage, considérablement remanié par Castil-Blaze, sous le titre *Robin des bois*.

nos mœurs théâtrales si opposées aux licences romantiques des Schiller et des Kind[61]. » Là aussi, l'opéra présenté au spectateur n'est qu'une proposition, susceptible d'être modifiée. « L'opinion bien prononcée d'un auditoire nombreux et éclairé, ajoute le journaliste, a pu décider les traducteurs à faire les changements que le goût et l'effet semblent réclamer. » Et même quand une troupe allemande vient, en 1829, donner une série de représentations dans la langue originale, elle ne manque pas d'emprunter toutes les voies pouvant mener au succès. Des coupures sont pratiquées après la première représentation, le 14 mai, et le ténor Haitzinger, « qui ne trouve pas [...] assez à développer son talent dans les chants incommodes du *Freischütz*, a intercalé au troisième acte un air fort gracieux, parodié de l'italien, qui lui permet le point d'orgue et la roulade[62] ».

Cependant, dès ces premiers essais, se forme un groupe d'opposants aux traductions sauvages. « On n'entend parler dans le monde musical, raille un critique de 1824, que du *Freischütz (Robin des bois)* qui, rempli de jolis morceaux, produit un effet si étonnant sur un théâtre où, grâce à l'admirable arrangement de M. Castil-Blaze, tous les morceaux les plus saillants sont coupés ou rognés[63]. » C'est pourquoi le journaliste recommande à ses lecteurs la partition publiée par Schlesinger, sous le titre prometteur du *Chasseur noir*[64] (voir ill. 1), plutôt que celle de Castil-Blaze[65].

Au fur et à mesure que la culture du public assimile les divers styles nationaux, on abandonne la réécriture, qui bouleverse de fond en comble un ouvrage, pour des ajustements plus limités. En 1841, Berlioz lui-même, qui avait fustigé le « tripatouillage » de Castil-Blaze (pour reprendre une expression de l'époque), accepte de revoir la partition de Weber pour qu'elle puisse être jouée à l'Opéra, notamment en substituant des récitatifs aux dialogues parlés, interdits sur cette scène, et en orchestrant, pour se conformer à la convention du ballet, tout d'abord la célèbre *Invitation à la valse* puis des fragments d'*Obéron* et *Preciosa*. Cependant, cette attitude plus respectueuse est loin d'emporter tous les suffrages, si bien que l'on peut lire dans *La France musicale* : « M. Castil-Blaze était un homme plein d'esprit et de goût, qui avait parfaitement compris que ce qui était un chef-d'œuvre pour des Allemands, pourrait très bien ne pas l'être pour des Français, et qu'on pouvait, à l'aide de certaines modifications, rehausser encore le mérite d'un ouvrage[66]. » Quelques semaines avant la

première de cette nouvelle version du *Freischütz*, le 7 juin 1841, Wagner publie deux articles dans la *Revue et gazette musicale* dans lesquels il exprime son inquiétude à voir une œuvre essentiellement allemande adaptée aux conventions françaises. Cette partition exceptionnelle, dit-il, aurait mérité que l'Opéra fît une exception à la loi du récitatif et du ballet[67]. Lors de la reprise de l'œuvre dans la version Berlioz au Palais Garnier en 1876, Saint-Saëns exprime sensiblement la même idée : « C'est un grand opéra de petite ville, produit essentiellement germanique et difficile à acclimater partout ailleurs[68]. »

Inversement, le répertoire français est traduit pour être représenté sur les scènes étrangères. Dans le cas de l'Italie et des nombreux Théâtres-Italiens d'autres pays, il est impensable de jouer un opéra avec des dialogues parlés, comme dans l'opéra-comique français. C'est pourquoi *Carmen* fait un tour du monde triomphal, dans les années 1880-1890, dans la version qui comporte les récitatifs ajoutés par Ernest Guiraud. Massenet, qui a pu de son vivant assister au succès international de sa musique, s'est lui-même prêté à ce type d'arrangement en écrivant des récitatifs pour les représentations italiennes de *Manon*. Finalement, l'idée qu'une œuvre doit toujours rester identique à elle-même, est extrêmement récente. « Peut-être aujourd'hui, note précautionneusement Albert Soubies en 1899, ne serait-il plus permis d'introduire au premier acte [d'*Orphée* de Gluck] les vocalises qui figurent dans la partition "conforme à la représentation" » du Théâtre-Lyrique en 1859. « C'était, continue-t-il, une concession au goût de l'époque[69]. » De la même façon, il n'est pas considéré comme nécessaire de représenter un opéra dans son intégralité. Au contraire, on pratique les représentations de fragments d'opéras, ce contre quoi Liszt s'est élevé, condamnant « ce vandalisme d'une nouvelle espèce qui s'acharne aux plus admirables chefs-d'œuvre, à *Guillaume Tell*, à *Moïse*, à *Don Juan* ; – qui les dépèce, les mutile, en retranche les deux tiers, et ne les livre au public que par fractions morcelées, sous prétexte de composer un spectacle attrayant[70] ».

Une œuvre ancienne est similaire à une œuvre étrangère : hors de son contexte, pense un grand nombre, elle n'a plus guère de sens. « Quoi qu'on en puisse dire, écrit Théophile Gautier, la place de Gluck, de Piccini, de Sacchini et des maîtres du temps passé est dans les bibliothèques et sur les pianos des amateurs. Ce sont d'inépuisables sujets d'études pour des virtuoses ; mais,

au public vivant, il faut des œuvres vivantes. Rien ne remplace l'atmosphère contemporaine. Quelque admirateur que l'on soit du passé, on éprouve une espèce de froid à voir représenter un chef-d'œuvre ancien ; on sent que ce sont des paroles mortes, des mélodies mortes. L'âme est partie : il n'y a plus cette animation que communique à une pièce un public en communion avec l'auteur ; ces demi-mots jetés, ces phrases suspendues, que chacun complétait d'après les notions répandues alors, ne sont plus compris que par une intuition rétrospective dont peu d'esprits sont capables[71]. » C'est pourquoi l'écrivain-critique défend ailleurs le travail des réviseurs : « La partition du *Déserteur* [de Monsigny] a certainement beaucoup vieilli ; mais elle est pleine de motifs gais, chantants, restés populaires [...]. M. Adolphe Adam a rajeuni [...] plusieurs parties de l'accompagnement devenues tout à fait surannées ; – ce qui lui vaudra sans doute encore les reproches de vandalisme que lui ont adressés, à propos de *Richard* [de Grétry], certains fanatiques édentés qui ne souffrent pas qu'on touche à leurs idoles, fût-ce même pour enlever la poussière qui les couvre[72] ! »

La voie conduisant aux « versions authentiques » n'est pas près d'être empruntée par les directeurs de théâtre et les interprètes. Pourtant se dessine très tôt un mouvement de redécouverte des musiques anciennes et l'on peut noter ici ou là quelques signes de changement dans les mentalités. François Joseph Fétis organise des Concerts historiques et affirme en 1832 s'être « occupé des moyens de donner à l'exécution de [...] morceaux la couleur locale et la tradition de chaque époque[73] ».

Tout le problème, dans le travail de révision, est de savoir jusqu'où on peut aller, selon quels critères, et à partir de quand l'œuvre est défigurée. En d'autres termes, à quel moment y a-t-il perte d'identité ? L'image du créateur omnipotent qu'a laissée Wagner ne doit pas occulter ce mode de pensée qui a gouverné l'essentiel de la production lyrique. Le maître de Bayreuth lui-même a commencé par accepter ce système, ou a tenté de se plier à ces usages, ne serait-ce qu'en revoyant pour la scène française un opéra conçu initialement en allemand : *Tannhäuser*. C'était bien, d'une certaine manière, reconnaître qu'une œuvre devait être acclimatée au théâtre, au public et aux conventions d'un répertoire national, même si, pour des raisons de vérité dramatique, Wagner refusa de déplacer le divertissement dansé du premier au deuxième acte[74]. Peu à peu, son attitude a changé et le

système s'est inversé : il ne fut désormais plus question de chercher à adapter à chaque public un ouvrage achevé mais, au contraire, il devint évident qu'il appartenait au public d'abdiquer toute prévention afin de recevoir le message de l'auteur dans sa forme originelle et d'entrer en contact avec l'Œuvre quasi sacralisée du dieu-créateur. En effet, on imagine mal aujourd'hui *Parsifal* traduit en français avec coupures, modifications ou encore développements de certaines scènes et adjonction d'un ballet. Cette évolution touche tous les pays et s'accompagne d'une transformation de la fonction sociale du théâtre lyrique[75]. Gounod et Bizet sont bien éloignés d'une telle pensée, même si, comme beaucoup de leurs collègues contemporains, il ont dû s'indigner du pouvoir très relatif dont le compositeur disposait.

*
* *

Au temps de l'élaboration, succède, ou se superpose, le temps des représentations. L'œuvre sort du cadre génétique pour s'incarner sous la forme mouvante du spectacle lyrique. Moins encore qu'au moment de la genèse, l'opéra et ses créateurs peuvent agir librement. En se présentant au public, ils entrent dans le cadre d'une société aux codes rigoureux.

système s'est inversé. Il ne fut désormais plus question de chercher à adapter à chaque public un ouvrage achevé, mais au contraire, il devint évident qu'il appartenait au public, débarrassé de toute prévention afin de recevoir le message de l'auteur dans sa forme originelle et d'entrer en contact avec l'Œuvre quasi sacralisée du dieu-créateur. En effet, on imagine mal un [illegible] été traduit en français avec coupures, modifications ou encore développements de certaines scènes et adjonction d'un ballet. Cette évolution touche tous les pays et s'accompagne d'une transformation de la fonction sociale du théâtre lyrique. Gounod et Bizet sont bien éloignés d'une telle pensée, même si, comme beaucoup de leurs collègues contemporains, il [illegible] s'indigner du pouvoir très relatif dont le compositeur disposait.

Au temps de l'élaboration succède, ou se superpose, le temps des représentations. L'œuvre sort du cadre théorique pour s'incarner sous la forme mouvante du spectacle lyrique. Moins encore qu'au moment de la genèse, l'opéra et ses créateurs peuvent agir librement. En se présentant au public, ils entrent dans le cadre d'une société aux codes rigoureux.

CHAPITRE II

Représentation d'un opéra

Théâtre et savoir-vivre

Toute représentation lyrique se déroule selon un code et suit des étapes connues et attendues du public. À la simple annonce du projet succèdent les « bruits » dont la presse se fait l'écho et qui entretiennent la curiosité du spectateur, friand des chroniques sur la vie des théâtres. L'organisation des salles obéit à une véritable topographie sociale. Par exemple, dans les années 1830, Soulié décrit ainsi l'Académie de musique : « Outre tout Paris qui va à l'Opéra, il y a un public d'opéra. Le plus permanent, le plus inévitable, c'est le public de la fashion, cette floraison hâtive de la mode, qu'on a appelée petits maîtres, incroyables, merveilleux, élégants, dandys [...]. Ils occupent en général le balcon et les avant-scènes ; ils savent par cœur l'opéra, j'entends les chanteurs, les danseurs, l'administration. Les vrais amateurs, les artistes, les journaux siègent d'ordinaire à l'orchestre [1]. » Les conventions sont amoureusement préservées par les habitués qui se sentent chez eux dans le théâtre. Toute transformation de l'étiquette est à l'origine de conflits ou de remous. Quand Halanzier-Dufrénoy, directeur de l'Opéra entre 1871 et 1879, décide d'admettre les dames à l'orchestre, il est sévèrement critiqué.

Ordinairement, un artiste vient, en fin de représentation, citer les auteurs de l'opéra. Dans le cas particulier des *Pêcheurs de perles*, il est précisé que Bizet a remporté le prix de Rome en 1857 – ce qui déplaît : « Ismaël a ajouté au nom de M. Bizet : "Prix de Rome de l'année 1857." Qu'est-ce à dire, et qu'importe au public ?

Quand on donnera *Les Troyens*, dira-t-on aussi : "M. Berlioz, prix de Rome de l'année 1830, chevalier de la Légion d'honneur, membre de l'Institut, bibliothécaire du Conservatoire, etc., etc. ?" Au besoin, M. Berlioz y mettra bon ordre[2]. »

À cette première bévue, relevée par plus d'un journaliste, s'ajoute une deuxième, plus grave : Bizet va saluer sur scène. Si le jeune Chabrier comprend, quant à lui, « l'entraînement d'un jeune compositeur, jaloux et fier de remercier en même temps le public qui rend justice à ses travaux, et l'excellent orchestre qui les exécute[3] », la majorité des chroniqueurs juge cette présentation grossière, d'autant que Bizet (troisième erreur) n'était vêtu que d'un paletot gris ! « par-dessus son habit noir », précise Nestor Roqueplan, et « d'une nuance agréable[4] ». On parle de ce malheureux paletot* dans des journaux aussi différents que *L'Illustration*, *Le Journal amusant*, *L'Opinion nationale*, *L'Art musical*. Albert Wolff ironise sur le vêtement au point d'imaginer une scène d'hystérie. Si, raille-t-il, *Les Pêcheurs* avaient été un chef-d'œuvre, « les imprudents amis auraient mis en pièce le paletot gris dans lequel M. Bizet s'est présenté au public, et auraient distribué les morceaux comme d'impérissables souvenirs de cette belle soirée[5] ». À la fin de son article, Bertrand donne une leçon de savoir-vivre au jeune écervelé : « On a été généralement étonné de le voir venir sur la scène saluer le public à la fin de l'ouvrage. C'est peut-être l'usage en Italie, mais nous sommes en France, et M. Bizet est français. On n'admet chez nous ces sortes d'exhibitions que pour des succès tout à fait exceptionnels, et encore veut-on que l'auteur soit traîné malgré lui, ou fasse semblant de l'être[6]. » La dérogation de Bizet au code du savoir-vivre est beaucoup plus grave qu'on ne pourrait le croire : « En reparaissant à la fin, M. Bizet s'est aliéné bien des gens : la modestie sied aux jeunes gens et, conscrit, se faire décerner un triomphe, c'est retarder quelquefois sa nomination au grade d'officier[7]. »

L'aventure malheureuse du *Tannhäuser*, en 1861, est d'abord la conséquence d'une faute de savoir-vivre. L'histoire est bien connue. Rappelons simplement que les membres du Jockey-Club[8]

---

* Littré, dans son dictionnaire, le définit ainsi : « Vêtement de drap moelleux et chaud que les hommes portent, tantôt seul, tantôt, et c'est le plus ordinaire, sur un autre vêtement. » A. Elwart parle du « paletot de l'abonné du Conservatoire » (*Histoire des concerts populaires de musique classique*, Paris, Castel, 1864, p. 19).

participèrent à une cabale contre Wagner qui n'avait pas accepté de placer un ballet à l'acte II, moment habituel durant lequel ces messieurs, au sortir de leur dîner, venaient admirer leurs protégées (les ballerines). Chahut et sifflets, malgré la présence de l'empereur, conduisent le compositeur à retirer son ouvrage après seulement trois représentations, les 13, 18 et 24 mars. « On n'a pas souvenance d'une telle soirée dans les régions ordinairement si calmes et si sereines de notre grand Opéra [9] », constate un chroniqueur à l'issue de la deuxième représentation. Finalement, la presse publie une lettre de Wagner adressée au directeur de l'Opéra : « L'opposition qui s'est manifestée contre le *Tannhäuser* me prouve combien vous aviez raison, quand, au début de cette affaire, vous me faisiez des observations sur l'absence du ballet et d'autres conventions scéniques auxquelles les abonnés de l'Opéra sont habitués. Je regrette que la nature de mon ouvrage m'ait empêché de le conformer à ces exigences [10]. » Wagner ne dit pas qu'il a fallu cent soixante trois répétitions et qu'il s'est heurté aussi aux usages de la fosse d'orchestre. Mécontent du travail du chef, Dietsch, il a demandé officiellement la permission de diriger son œuvre. Le ministre d'État Walewski lui répond le 8 mars : « Jamais en France, soit qu'il s'agît des œuvres de nos compositeurs, soit qu'il s'agît de celles des maîtres étrangers, tels que Rossini et Meyerbeer, le directeur de l'orchestre n'a été déshérité du droit de rester à la tête de sa phalange d'exécutants [11]. »

Qui plus est, en ne se soumettant pas totalement aux lois et aux formes de l'opéra franco-italiennes, en déstabilisant le règne du chant et des interprètes, Wagner commet une autre erreur et rompt avec le code esthétique dominant.

Le chant souverain

Le public manifeste un goût immodéré pour les prouesses vocales et les cantatrices à la mode, telles Maria Malibran (1808-1836) et Pauline Viardot (1821-1910). Les noms de certains interprètes sont, aujourd'hui encore, utilisés pour désigner des types vocaux : Martin (1768-1837) et Louise-Rosalie Dugazon (1755-1821) de l'Opéra-Comique ; Cornélie Falcon (1814-1897), qui créa à l'Opéra les rôles de Rachel, dans *La Juive* d'Halévy, et de Valentine, dans *Les Huguenots* de Meyerbeer.

Le soprano à vocalises Marie Cabel (1827-1885) prête sa voix à la Manon d'Auber, à la Dinnorah de Meyerbeer ou à la Philine de *Mignon* d'Ambroise Thomas. Plus tard encore, Sybil Sanderson (1865-1903) est l'inspiratrice et la créatrice d'*Esclarmonde* et de *Thaïs* de Massenet. La composition d'un opéra passe naturellement par ces interprètes dont le talent influence les compositeurs et qui, parfois, participent activement à la création et peuvent même maintenir une œuvre au répertoire par le seul pouvoir de leur voix et de leur jeu. Ainsi, les deux succès que remportent en 1856 *La Fanchonnette* de Clapisson et *La Reine Topaze* de Victor Massé sont inséparables de la personnalité de leur interprète principale, l'une des plus belles voix de l'époque : Marie Miolan (1827-1895) – devenue Caroline Carvalho depuis son mariage, en 1853, avec Léon Carvalho –, « interprète d'un talent d'une idéale pureté et d'une distinction rare [12] ». La cantatrice, qui incarnera les principales héroïnes de Gounod, apporte son soutien à des opéras dont le principal mérite est de lui donner l'occasion de briller. Ses qualités de timbre et l'ivresse que provoque l'éclair vocal de ses roulades tiennent le public en haleine et déclenchent presque invariablement des salves d'applaudissements. Si, dans les années 1850-1860, les recettes des *Noces de Figaro* (version de Carré et Barbier) font croire à la reconnaissance de l'art musical de Mozart, c'est en fait à l'interprétation que madame Carvalho donne du rôle de Chérubin qu'il faut imputer la réussite de l'entreprise. De même, à la reprise d'*Orphée* au Théâtre-Lyrique en 1859, les auditeurs sont frappés non par le génie de Gluck mais par la présence de Pauline Viardot, dont les vocalises ajoutées à la partition sont conformes à leurs désirs.

La prouesse vocale fascine tout particulièrement dans sa rivalité avec la virtuosité instrumentale. C'est pourquoi Caroline Carvalho remporte un triomphe dans *La Reine Topaze* avec, à l'acte II, les vertigineuses variations sur *Le Carnaval de Venise*, « monumental et délicieux tour de force » que la presse compare aux « miraculeuses fantaisies de feu Paganini [13] ». La confrontation voix-instrument atteint son comble dans les multiples airs du rossignol, ou autre colibri, qui mêlent l'agilité d'une voix flûtée à la souplesse d'un chant de flûte. On aime à entendre une cantatrice pénétrer les sphères éthérées du sur-aigu, spectacle vocal d'un effet magique, tant il paraît incroyable qu'un gosier humain puisse produire de telles fréquences. Jamais à cours de bons mots, la presse renouvelle sans cesse, en s'inspirant de

l'actualité, son vocabulaire pour désigner le phénomène surnaturel. Le contre-*sol* de Sibyl Sanderson dans *Esclarmonde* de Massenet, créée précisément lors de l'Exposition universelle de 1889, fait écrire à Auguste Vitu que le soprano produit une « véritable note de petite flûte, [...] plaisamment baptisée la Note-Eiffel de l'Opéra-Comique [14] ».

Le Théâtre-Italien a fait, dans la première moitié du siècle, le triomphe de la vocalise – fondement d'une certaine perfection vocale que Liszt a rejetée, désignant par l'heureuse expression « entrechats de gosier [15] » les tours virtuoses des chanteurs. Ce jugement est significatif. L'apôtre des musiques nouvelles, le défenseur des Berlioz et des Wagner prêche pour une société ouvrant largement les portes de ses théâtres aux jeunes auteurs, au lieu de « réchauffer les succès napolitains et milanais [16] ». De plus, Liszt, réformateur des genres (excepté l'opéra !) et rénovateur du langage musical, ne peut guère apprécier les derniers feux d'une esthétique vocale trouvant sa source dans l'*opera seria* du XVIIIe siècle, fondée sur l'émerveillement et la construction d'un monde imaginaire où règne le chant pur.

Théophile Gautier, retrouvant au Théâtre-Italien Marietta Alboni [17] dans la *Cenerentola* de Rossini, admire « cette égalité sans rivale, cette perfection inouïe, ces colliers de perles sonores prodiguement égrenés, tout ce beau chant si hardi, si net et si pur, si classique et si jeune, si plein d'élégance et de vigueur, où l'on ne sent jamais ni la fatigue ni l'effort [18] ». Lors des débuts parisiens de la cantatrice dans cet opéra en décembre 1848, il établissait clairement le rapport étroit, au cœur de l'esthétique belcantiste, entre virtuosité et émerveillement : « Quel prodigieux tour de force que l'exécution du rondo final, un des morceaux les plus difficiles à chanter qui soit. L'Alboni l'a dit avec une perfection inimaginable. On ne peut rien imaginer de plus souple, de plus moelleux, de plus brillant. Tous ces sauts de notes si scabreux sont réussis sans effort. Nulle saccade dans les passages les plus brusques. La note, soit qu'elle escalade avec ses brodequins d'or les escaliers de cristal de la gamme et scintille dans la lumière au haut de cette tour sonore composée de plusieurs étages d'octaves, soit qu'elle redescende d'un pas plus grave jusqu'aux dernières marches de l'escalier musical, phosphorescente encore dans l'ombre des lieux inférieurs, est toujours pure, forte et douce ; l'écho d'aucun de ses pas n'est perdu [19]. » Par son style imagé caractéristique, le grand écrivain trouve les mots pour

exprimer toute la magie d'un tel chant : « Dès que nous entendons un air de Rossini, il se fait tout à coup dans les plafonds une trouée bleue, le soleil brille, une mer d'azur piquée de voiles blanches s'étend à l'infini ; des citrons et des oranges, comme dans la chanson de Mignon, mûrissent soudainement sous des feuillages d'émeraudes ; des yeux noirs étincellent et de blancs sourires brillent dans des visages basanés [...]. L'heureuse nonchalance d'esprit des contrées méridionales, qu'animent la prestesse de geste et la volubilité de langage, respire dans ces mélodies faciles et légères, éblouissantes fusées sonores qui partent subitement, s'épanouissent et s'évanouissent[20]. » Le drame est dépassé, ou plutôt condensé, par l'expression vocale. « Chanter d'une manière dramatique, remarque Gautier, n'est pas, comme on le croit trop souvent, arpenter le théâtre, faire de grands bras, rouler de gros yeux ; c'est accentuer les passages énergiques, exprimer la passion et le sentiment par des inflexions de la voix, par cet accent que l'âme donne à la parole, et non pas des gestes exagérés[21]. » L'homme de lettres passionné d'opéra présente alors le cas du ténor Giovanni Battista Rubini (1794-1854). Lui « qui a toujours passé pour un acteur nul, quand il n'était pas grotesque, s'élevait [...] à la plus haute expression dramatique dans la dernière scène de *Lucia*. Jamais tragédien n'a produit une émotion plus profonde, plus pathétique et plus navrante. Toutes les fibres rompues de l'âme tressaillaient dans ce délirant finale où la douleur s'élevait au lyrisme le plus détaché de la terre. Cependant, tout ce dénouement se passait dans le gosier de Rubini[22]. »

Dans les années 1820, les chroniques musicales de Stendhal nous renseignent avec précision sur les usages des chanteurs italiens, sur la richesse de leurs procédés, leur inventivité dans l'ornementation[23], autant d'éléments d'un art du chant que les Français vont imiter, adapter, modifier, mais aussi dénaturer.

Dans le même ordre d'idées, on peut considérer que le passage du Rossini italien au Rossini français marque un pas décisif dans l'adaptation d'un chant virtuose à une conception « réaliste » du drame en musique. Les roulades et autres formules belcantistes vont lentement se réduire jusqu'à n'apparaître que dans quelques scènes codifiées (voir p. 112) ou disparaître totalement. Là aussi, les transformations se font progressivement, sans rejeter en bloc une ancienne pratique mais plutôt comme en la diluant jusqu'à la faire disparaître. L'efflorescence vocale

italienne se localise donc dans la partition au lieu d'en être la substance essentielle et permanente. Conservée dans le grand opéra, pour son pouvoir démonstratif et fascinateur, elle est dénaturée lors des cadences, car le compositeur veut exploiter tout l'effet qu'il peut en tirer. Les ouvrages de Meyerbeer présentent de ces cadences hypertrophiées qui nécessitent du chanteur plusieurs respirations pour en venir à bout. Quant à l'ornementation libre, elle est pratiquée avec de moins en moins d'imagination, se limite aux voix aiguës et perd son sens premier.

En 1841, Berlioz dénonce la voie néfaste empruntée par des chanteurs oubliant l'art et l'émotion pour le seul effet. Le « ténor au zénith » est son bouc émissaire : « Il a remarqué que certaines formules mélodiques, certaines vocalisations, certains ornements, certains éclats de voix, certaines terminaisons banales, certains rythmes ignobles, avaient la propriété d'exciter instantanément des applaudissements tels quels : cette raison lui semble plus que suffisante pour en désirer l'emploi, pour l'exiger même dans ses rôles, en dépit de tout respect pour l'expression, l'originalité, la dignité du style, et pour se montrer hostile aux productions d'une nature indépendante et élevée. » Finalement « il n'y a plus de mélodie, plus d'expression, plus de sens commun, plus de drame, plus de musique ; il y a émission de voix, et c'est là l'important[24] ».

Il faut donc comprendre la virtuosité vocale selon deux perspectives principales. La première est la continuation d'un art authentique, le *bel canto*, dont Rossini peut être regardé comme le dernier représentant véritable[25] ; elle s'épuise dans le premier quart du XIXe siècle. La seconde perspective est celle d'une autre forme de virtuosité plus ou moins gratuite, de la recherche d'effets, dans le seul but de frapper l'auditeur fasciné par tout phénomène vocal, plutôt qu'attentif à la musique. Conjointement se développe une écriture lyrique plus syllabique, tandis que l'on exige des interprètes ampleur et puissance sonores. « La tradition de la musique de Rossini, se plaint Gautier en janvier 1847, est depuis longtemps perdue à l'Opéra. Cette musique vive, hardie, brillante, exige une grande légèreté de vocalise, une souplesse de gosier, une habitude du trille et de la roulade que ne possèdent, à l'heure qu'il est, aucun artiste de la rue Lepeletier[26], à l'exception de mademoiselle Nau, qui a reçu de madame Cinti-Damoreau la pure méthode du chant

italien. L'habitude des cris et des violences prétendues dramatiques, prise par les chanteurs actuels, leur a rendu le larynx rebelle à ces délicatesses[27]. » Le prestige de la voix se fonde alors sur de nouveaux paramètres.

L'évolution de la voix aiguë d'homme est à ce titre exemplaire. Les ténors, explique Berlioz en 1837, « avec leurs registres divers de sons mixtes, de sons de tête et de poitrine, varient entre eux à l'infini. Tel n'a que trois ou quatre sons de tête, tel autre en a beaucoup plus : Rubini en a six ; la plupart ne s'élèvent en voix de poitrine que jusqu'au *la* ; Nourrit donne le *si* naturel, Duprez monte jusqu'à l'*ut*, Haitzinger donnait l'*ut* dièse[28] ». Le belcantisme privilégiait la fusion des deux registres et un chant tout en souplesse. La tendance qui prévaut au cours du XIXe siècle impose peu à peu, surtout dans le grand opéra, un chant vaillant qui exige dans l'aigu le registre de poitrine. Le public est fasciné par cette conquête surnaturelle. « Tout l'intérêt de la reprise de *Guillaume Tell*, continue Berlioz, réside pour eux dans cet *ut* diamant, dans cet *ut* introuvable. La pièce, la partition, les chœurs, l'orchestre, les chanteurs ne sont rien, rien que l'encadrement malheureusement nécessaire de l'*ut* pyramidal. »

Une vingtaine d'années plus tard, l'*ut* dièse déplace les foules à lui seul. Encore une fois, c'est le Théâtre-Italien qui « a fait connaître Tamberlick et son *ut* dièse[29] » dont on compte les apparitions dans les opéras, qui éclipse tout ce qui l'entoure et revêt un caractère apocalyptique. Un chroniqueur rapporte que Michot a « lancé [au Théâtre-Lyrique] un certain nombre de ces bombes à la Tamberlick, connues sous le nom d'*ut* dièse[30] ». En 1863, le ténor italien Enrico Tamberlick (1820-1889) « renouvelle le foudroyant prodige de son fameux *ut* dièse. On dirait le canon du Palais-Royal transporté salle Ventadour. Jamais peut-être cette bombe vocale n'avait fait si merveilleuse explosion dans le duo d'*Otello* [de Rossini] qui lui sert d'affût. Tout Paris voudra réentendre l'inaltérable *ut* dièse[31] ». Le prodige est tel qu'il devient phénomène de société. La meilleure preuve en est l'étonnante bouffonnerie en un acte d'Eugène Grangé et Jules Moinaux, représentée sur le théâtre des Variétés le 3 juillet 1858, intitulée ni plus ni moins : *L'ut dièze* (voir ill. 2). Depuis qu'il en est question dans les journaux, Monsieur de Flanpanné, « vieux gentillâtre mélomane », ne rêve plus que d'éprouver ce vertige sonore. Pour assouvir cette « utdiésomanie », il décide de faire enlever le célèbre ténor. Mais son domestique s'y prend mal et



L'UT DIÈZE

BOUFFONNERIE EN UN ACTE

PAR

MM. E. GRANGÉ ET JULES MOINAUX

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, SUR LE THÉATRE DES VARIÉTÉS, LE 3 JUILLET 1858.

2. Page de titre de la pièce de Grangé et Moinaux, *L'Ut dièze*, Paris, Michel Lévy frères, [1868], coll. Théâtre contemporain illustré. M. de Flanpanné accorde la main de sa fille à son neveu qui a réussi le prodige de produire un *ut* dièse de poitrine (spécialité du grand ténor Tamberlick) dans *Otello* de Rossini.

kidnappe un paysan, Jean Bernique. Après quelques quiproquos, son neveu Octave, élève de la classe de chant du Conservatoire, aidé d'une basse de ses amis, produit la note fantastique. « Tu donnes l'*ut* dièse, je te donne ma fille » conclut Flanpanné !

L'attitude du public – La claque

Malgré l'engouement du public pour ces tours de force vocaux, il faut bien convenir que le fait d'assister à un opéra constitue avant tout – pour une bonne part du moins – un acte social. L'Académie de musique se transforme en Académie d'élégance. On vient goûter des plaisirs parfois fort éloignés de la

musique, qui devient une toile de fond à diverses activités : paraître, converser, rencontrer des amis, courtiser, protéger une danseuse (ill. 3). Berlioz, peut-être par dépit, a des paroles terribles : « Pour l'immense majorité des habitués de l'Opéra, ce n'est ni pour la pièce ni pour la musique qu'ils viennent à ce théâtre, mais pour les accessoires seulement ; et, quant au reste qui croit aimer dans un opéra l'opéra lui-même, ce n'est pas le beau qui lui convient, ce n'est pas le mauvais non plus, c'est le médiocre, c'est ce qui lui ressemble[32]. » Indigné de voir le compositeur des *Troyens* refusé par l'Académie, le critique Fiorentino tient sensiblement le même discours : « On n'a pas le droit de ne pas le jouer surtout quand on se traîne de reprise en reprise et qu'on n'a pas joué, depuis deux ans, une note inédite. Je sais que la salle se remplit toujours et quand même, qu'on y vient pour se chauffer, pour causer, pour lorgner les danseuses, et que le plus sûr moyen de réaliser de grands bénéfices, c'est de ne rien jouer du tout [33]. » Au fond, se dit Reynaldo Hahn avec le recul et la pondération que donne le temps, « ce public aimable et léger,



3. Intérieur d'une loge de l'Opéra. Gravure de Robinson d'après Eugène Lami, extrait de *L'Été à Paris* de Jules Janin (1844). Trois des habitués de cette loge se passionnent pour la mise en scène que l'on devine grandiose tandis qu'un couple au fond de la loge oublie le spectacle pour un dialogue que l'on imagine amoureux.

avide de plaisirs et ennemi des complications, prenait surtout de l'agrément à entendre chanter, à comparer les artistes rivaux, à jaboter sur tout ce qui entourait la musique, plutôt qu'à écouter et à juger la musique elle-même[34] ».

Retraçant la vie quotidienne à l'Opéra dans la première moitié du XIXe siècle, Patrick Barbier brosse le tableau suivant : « Cinq minutes avant le lever de rideau, la moitié des spectateurs se tient encore dans le foyer ou dans les couloirs ; lorsque la rampe s'allume, on fait grincer les portes des loges, on se penche pour saluer une personnalité ou pour faire signe à un ami, et l'on refuse le silence à ceux qui le réclament[35]. » Pendant le spectacle, l'attention « est à peine plus soutenue. Le public de l'Opéra de Paris se situe à mi-chemin entre celui des théâtres italiens, qui ne reste en place et ne fait silence que pour les grands airs, et celui du Théâtre-Italien de Paris, qui veut tout écouter et considère que le silence est de rigueur : il fait de son mieux pour écouter les grandes scènes de l'ouvrage, tout en sautant sur la première occasion s'il trouve un moyen de se dissiper[36] ».

Même dans le théâtre prestigieux réservé au *bel canto*, on aime à paraître. Théophile Gautier le rappelle, alors qu'il décrit les travaux de restauration du Théâtre-Italien en 1841 : « Avant de parler des oiseaux, disons quelques mots de la cage, que l'on a faite aussi dorée que possible ; car les Bouffes [le Théâtre-Italien] sont autant un salon qu'un théâtre, et leur public, presque entièrement composé d'heureux du monde, exige impérieusement toutes les recherches du confortable et de l'élégance. [...] La première galerie, qui a la forme d'une corbeille renversée, est en cuivre estampé dont les jours permettent d'apercevoir le bas de robe des femmes assises derrière. – Ainsi gare aux vilains pieds ou aux souliers mal faits, ce qui est à peu près la même chose[37]. »

Des applaudissements, parfois des interventions à haute voix, des cris même peuvent ponctuer la représentation. On n'hésite pas à demander qu'un morceau, particulièrement apprécié, soit rejoué immédiatement (pratique qui s'est maintenue jusque dans la première moitié du XXe siècle). Ces manifestations ne sont pas toujours le fait du public authentique, mais parfois de la claque.

Les premiers essais d'instauration d'une claque permanente remontent à Napoléon Ier. Avec la Restauration, la claque passe à l'état d'institution et seul le Théâtre-Italien réussit à s'en préserver. « Sauf ce dernier spectacle, lit-on dans le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse, tous les théâtres ont des claques

organisées, et l'Opéra possède la mieux disciplinée. Les chefs de claque se donnent le titre d'entrepreneurs de succès dramatiques ; ils ne reçoivent pas de subvention de la direction, mais un certain nombre de places dont ils disposent chaque soir à leur bénéfice, ce qui serait insuffisant pour constituer les 10, 20, 30 000 et même 40 000 francs que quelques-uns gagnent annuellement grâce à la vanité et à la faiblesse des artistes qui, pour avoir une large part dans la distribution des bravos, font des cadeaux en numéraire proportionnés à la somme d'applaudissements qu'ils désirent[38]. » Le chef prépare soigneusement pendant les dernières répétitions les interventions de ses troupes appelées « les chevaliers du lustre », à cause de leur place au centre du parterre (avant que ce dernier ne soit occupé par des stalles d'orchestre). Après plusieurs soirées, « tous les mots ou situations à applaudir sont fixés, stéréotypés à jamais, et la pièce fût-elle jouée cent fois, deux cents fois, on applaudira, on rira, on pleurera aux mêmes passages[39] ». Jugée répugnante par les uns, elle est considérée comme nécessaire par les autres, afin d'encourager les interprètes, et se serait maintenue jusqu'à la fin du siècle, tout particulièrement dans les théâtres lyriques.

Toute personne désireuse de réussir dans le milieu des théâtres doit apprendre à négocier avec la claque. Aussi Balzac ne manque-t-il pas de lui consacrer quelques scènes de sa *Comédie humaine*. Le naïf mais ambitieux provincial Lucien de Rubempré s'étonne ainsi de la considération et du rang accordés par son ami Etienne Lousteau au chef des claqueurs : « M. Braulard y est-il ? demanda-t-il au portier. – Comment monsieur ! dit Lucien. Le chef des claqueurs est donc *monsieur* ? – Mon cher, Braulard a vingt mille livres de rente, il a la griffe des auteurs dramatiques du boulevard qui tous ont un compte courant chez lui, comme chez un banquier[40]. » Puis Lucien, qui est venu pour sa protégée, croit rêver en entendant cet homme, qu'il s'apprêtait à mépriser, apprécier les talents des auteurs et des acteurs. « Coralie a gagné, lui dit Braulard de l'air d'un juge compétent. Si elle est bonne enfant, je la soutiendrai secrètement contre la cabale à son début au Gymnase. Écoutez ! Pour elle, j'aurai des hommes bien mis aux galeries qui souriront et qui feront de petits murmures afin d'entraîner l'applaudissement. Voilà un manège qui pose une femme[41]. »

À l'Opéra, la claque se développe dans les années 1830 et s'organise autour d'Auguste Levasseur (mort en 1844)[42], qui

commande, avec habileté, à un véritable bataillon de claqueurs. Il négocie avec la direction, les chanteurs et les danseurs, et considère son travail avec sérieux et un sens prononcé de la hiérarchie, méprisant ses confrères de théâtres inférieurs tel que l'Opéra-Comique.

Des lettres de musiciens témoignent de cette pratique. En 1872, au lendemain de la création de son petit opéra-comique *Djamileh*, Bizet écrit au librettiste Louis Gallet : « Le chef de claque est venu me raser à cause de ses émoluments. De Leuven [directeur de l'Opéra-Comique] que j'ai consulté, m'a engagé à donner cinquante francs à la première et cinquante francs à la vingtième[43]. »

Les problèmes de gestion d'un théâtre lyrique

Plus sans doute qu'aucune autre forme de théâtre, l'opéra est soumis aux aléas de l'organisation d'une troupe dont l'instrument de travail (la voix) est particulièrement fragile. La complexité de l'ouvrage, qui fait appel à de nombreux individus (auteurs, chanteurs, instrumentistes, décorateurs, etc.), le choix des interprètes, la lourdeur des répétitions, ajoutent encore aux multiples problèmes auxquels doit faire face le directeur. « Les études d'un ouvrage lyrique ne ressemblent en rien à celles d'un drame ou d'une comédie ordinaire, explique Alfred Bruneau. Elles sont beaucoup plus longues, plus compliquées et plus divisées. Les chanteurs apprennent d'abord individuellement la musique et les paroles de leur rôle avec le pianiste chargé de les guider et de les stimuler. On ne les réunit, on ne fait ce que l'on appelle des « ensembles » que quand ils sont en état d'interpréter de mémoire leur partie. Pendant ces difficiles et lents tâtonnements, les chœurs travaillent dans un foyer spécial. Puis on « met en scène » ; on règle, sur le « plateau » même, la place que chaque personnage doit occuper, les gestes qui conviennent le mieux à son humeur et à ses actions. De son côté l'orchestre, soit par familles séparées de cordes, de bois et de cuivres, soit au complet, dose et équilibre les sonorités instrumentales. Mais ce n'est pas encore fini. Avant d'affronter l'épreuve décisive des « générales », on rassemble ces différents groupes en une répétition, dite « à l'italienne », où tout le monde est assis, uniquement attentif aux indications rythmiques des batteurs de mesure.

J'ajoute que s'il y a un ballet, les danseurs et les danseuses exécutent seuls leur besogne préparatoire[44]. »

Revenons en 1863, pour suivre l'exemple des *Pêcheurs de perles*. Après trois mois de fermeture (de juin à août 1863), le Théâtre-Lyrique rouvre ses portes le jeudi 3 septembre avec *Les Noces de Figaro* dans la version de Barbier et Carré datant de 1858. L'opéra de Mozart n'avait pas été joué dans cette salle depuis 1860. Une indisposition de Mme Ugalde et de Mlle Brunetti oblige à reporter au 3 la réouverture du théâtre, auparavant prévue pour le 1er du mois. *Les Pêcheurs de perles* devaient inaugurer la nouvelle saison, comme l'annonçait *Le Ménestrel* du 31 mai 1863. La création est repoussée à plusieurs reprises. D'abord destiné à une élève du Conservatoire, Mlle Ebrard, le rôle de Léïla est finalement confié à Léontine de Maësen. C'est ensuite une indisposition du nouveau soprano qui retarde la première. On annonce la reprise de *L'Épreuve villageoise* de Grétry et de *Joseph* de Méhul en attendant l'ouvrage en trois actes de Bizet. Dans son feuilleton, Berlioz parle d'un rhume qui aurait tenu éloignée du théâtre pendant plus de dix jours la cantatrice[45]. La direction doit s'arranger de cette situation et « *Les Noces de Figaro* font prendre patience[46] ».

La qualité des représentations dépend en partie du niveau de notoriété du musicien. C'est pourquoi Marie Escudier tient à faire remarquer que Carvalho a représenté « à grands frais et avec autant de soin que s'il se fût agi d'une œuvre de Meyerbeer ou d'Auber, l'œuvre d'un musicien à peu près inconnu[47] » ; Maësen, Ismaël et Morini* « sont trois artistes de grande valeur, et qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs des autres théâtres lyriques de Paris[48] ».

L'éclat de la première, le 30 septembre, ternit rapidement et le succès déclinant de l'opéra de Bizet vient troubler les espérances du directeur. Le tableau des ouvrages représentés au Théâtre-Lyrique entre le 27 septembre et le 28 novembre 1863 (voir Annexe 5) nous plonge au cœur des problèmes de gestion d'un théâtre et situe cette œuvre au sein de l'activité théâtrale qui l'a vue naître. Il est alors inconcevable de consacrer toute une

---

**Les Pêcheurs de perles* ont été créés par Mlle Léontine de Maësen (Léïla, soprano), MM. François Morini (Nadir, ténor), Jean-Vital Ismaël (Zurga, baryton), Guyot (Nourabad, basse).

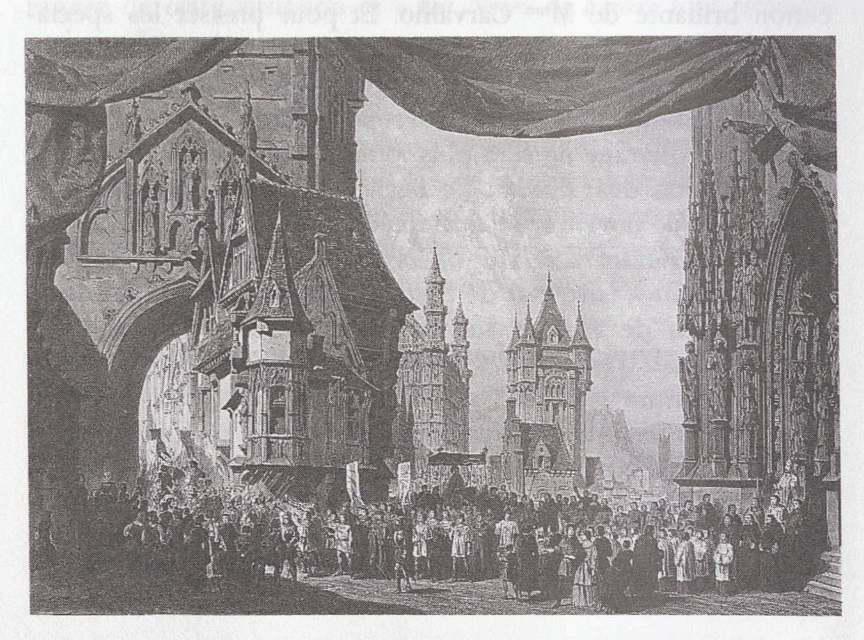
période à un seul ouvrage. Lieu de distraction, la salle d'opéra doit jouer des œuvres en alternance. Les anciens théâtres, comme l'Opéra ou l'Opéra-Comique, fonctionnent à partir d'un répertoire qui leur est propre et qui permet de reprendre à tout moment une partition complète, ou parfois un seul acte, connu et déjà expérimenté. Le Théâtre-Lyrique, qui partage avec l'Opéra-Comique le très lourd système des représentations journalières, n'a que quelques années d'existence.

Les Pêcheurs sont joués en alternance avec *Les Noces de Figaro*. Mais pour remédier au net fléchissement de la courbe des recettes obtenues lors des cinq premières représentations (approximativement de 3 000 à 2 000 francs), le directeur cherche à attirer le public en faisant précéder l'opéra en trois actes d'une partition d'un abord plus facile, qu'il vient de reprendre, *L'Épreuve villageoise* de Grétry. Le spectacle commence trois quarts d'heure plus tôt, à sept heures et quart au lieu de huit heures.

Face au peu de succès de l'entreprise, force est d'exploiter le filon des *Noces de Figaro* qui continue à faire recette grâce à l'exécution brillante de Mme Carvalho. Et pour presser les spectateurs, paraissent dans la presse des annonces de « dernières ». Ainsi, dans *L'Entr'acte* du 15 octobre 1863 : « Le Théâtre-Lyrique impérial annonce les dernières représentations des *Noces de Figaro*. Cet ouvrage ne sera plus joué que six fois. La première représentation des *Troyens*, de Berlioz, aura lieu dans les premiers jours de novembre [...]. Immédiatement après, le Théâtre-Lyrique reprendra *La Perle du Brésil*, de Félicien David. » La direction tient à faire état de l'activité de son théâtre, qui ne se contente pas de végéter sur un ancien succès. L'arrivée des *Troyens* permet d'espacer les représentations de l'opéra de Bizet. Dans un dernier sursaut, l'œuvre de Grétry est placée en première partie des soirées consacrées aux *Noces de Figaro* qui ne cessent de renaître de leur « irrévocable dernière ». L'opéra de Bizet disparaît sans crier gare le 24 novembre avec une recette peu enviable de 674 francs cependant qu'un autre opéra au goût exotique, *La Perle du Brésil*, est repris le 26 novembre.

Les prestiges du spectacle

L'aspect visuel d'une représentation lyrique (excepté dans le cas des opéras-comiques d'intrigue et au Théâtre-Italien) est décisif, tout particulièrement dans le grand opéra dont on a peine à imaginer la magnificence. *La Juive* (ill. 4), qui marque un sommet en ce domaine, pouvait faire craindre « que la pompe inouïe de la représentation scénique captivât à elle seule toute l'attention de l'auditoire, en couvrant et étouffant, par ses bruyants prestiges, le langage plus délicat et plus noble de la musique[49] ». Quarante-deux ans plus tard, un chroniqueur peut encore écrire en découvrant *Le Roi de Lahore* (1877) de Massenet : « Jamais, dans notre opinion, on n'avait accumulé tant de richesses, dans le même ouvrage, sur la scène de notre Grand Opéra, et le seul troisième acte, – le Paradis d'Indra, – suffirait à faire courir tout Paris[50]. » Inversement, un mauvais décor peut avoir de fâcheuses conséquences. « Un décor raté, écrit Zola à Bruneau le 22 juillet 1896, est souvent la mort d'un acte ; on le coupe au dernier moment[51]. » Cette importance du décor, sa



4. *La Juive*, acte I, carrefour de Constance. Lithographie d'Eugène Ciceri, Ph. Benoist et Gaildrau d'après les décors de Léon Feuchère, Charles Séchan, Jules Dieterle et Édouard Despléchin (1835). Le décor conventionnel de la place publique est élargi. Il est ici combiné aux thèmes moyenâgeux et religieux.

splendeur et sa nature sont parmi les éléments les plus spécifiques à l'opéra français du XIX[e] siècle. Il nous faut donc, au moins succinctement, examiner comment cet art s'est formé et quelles sont ses caractéristiques. Son rôle dans l'articulation du drame sera évoqué dans la partie consacrée à la dramaturgie.

Les décors d'opéra constituent un aspect des décors de théâtre, qui se sont considérablement modifiés dans les premières décennies du XIX[e] siècle, quoique les signes d'une rénovation de l'espace théâtral soient repérables fort tôt. Marie-Antoinette Allévy relève qu'à « partir du premier quart du XVIII[e] siècle, l'art théâtral commença déjà à modifier ses techniques dans le sens des transformations définitives qu'il devait subir à l'époque romantique[52] ». Les décors simplement symétriques vont disparaître avec leur invariable perspective. On se rapproche de plus en plus du désordre apparent de la nature ; on donne au spectateur un espace plus vaste que la scène à imaginer en lui laissant deviner des éléments dérobés ; la couleur locale et la vérité historique apportent plus d'éclat et plus de force aux décors ; on travaille à amplifier l'illusion scénique par toutes sortes de procédés. C'est sur les scènes des théâtres populaires qu'il faut chercher les efforts les plus marquants, au tout début du XIX[e] siècle. Peu à peu la multiplication des tableaux, les effets de pittoresque et de fantastique se mêlent au mouvement scénique et participent puissamment à la création d'atmosphère et d'états d'âme. Sous la Restauration, les scènes du boulevard, où triomphe le mélodrame, font preuve d'une invention et d'une diversité qui étourdissent les spectateurs. Certains théâtres se font une spécialité de spectacles visuels purs, présentant des tableaux mouvants sans paroles, des vues panoramiques. Louis-Jacques Daguerre (1789-1851) modifie la plantation des décors et reproduit avec habileté les phénomènes de la nature. Puis Pierre Luc Charles Ciceri (1782-1868) fait du décor un véritable tableau. Il fixe « les caractères du décor de théâtre, tel qu'il n'allait cesser d'être traité, avec une déconcertante fixité, sur toutes les scènes durant plus d'un siècle[53] ».

Parmi les perfectionnements techniques les plus importants, l'éclairage au gaz permet de varier la lumière et participe puissamment à l'illusion du spectacle. Dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse* de Nicolò, créé le 6 février 1822, Ciceri et Daguerre introduisent à l'Opéra ce procédé qui donne un nouvel éclat à la féerie et trouve toute sa raison d'être dans le palais de lumière de

l'acte V. Tout est prêt pour que la nouvelle conception des décors à l'époque romantique puisse voir le jour. « On réclame à la nature ses sites, note Marie-Antoinette Allévy, aux peuples leurs mœurs, à l'histoire ses monuments, et toutes les sciences : topographie, ethnologie, archéologie, sont mises à contribution pour reconstituer cette "couleur du temps" dont l'école romantique devait faire si grand étalage. Le décorateur, le machiniste et le costumier sont, plus que jamais, appelés à occuper au théâtre une place de premier plan[54]. »

La recherche de la vérité du décor et du costume se manifeste dans tous les sujets. Ritt écrit à propos de *Mignon* (1866) : « J'avais poussé le soin jusqu'à faire exécuter les costumes des chœurs près de Forbach, par des ouvrières du pays, pour qu'ils fussent exacts absolument[55]. » Car si l'on parle abondamment des décors, il ne faut pas négliger pour autant la beauté des costumes (ill. 5). Paul Lormier réalise ceux de *La Juive* en se documentant dans *La Vraie et Parfaite Science des armoiries* de Pierre Palliot, historiographe du XVIIe siècle. Combinés aux accessoires, aux armures en métal, ils sont mis en scène, à proprement parler, dans le célèbre cortège de cet opéra, « avec ses hérauts, ses porte-bannières, l'empereur Sigismond monté sur son cheval caparaçonné, tout cuirassé, couvert d'un manteau de pourpre doublé d'hermine, à bordure de damas de laine ponceau ramagé d'or, portant le glaive et le globe[56] ». Comme toutes les composantes du théâtre lyrique, le décor a tendance à évoluer dans le sens de la surenchère. Le carrefour de Constance, au premier acte de *La Juive* – élargissement et enrichissement de la place publique habituelle combinée aux thèmes moyenâgeux et religieux – trahit bien ce principe (voir ill. 4, p. 56). L'étude de l'exotisme sera l'occasion de montrer à la fois le souci d'exactitude et l'effet d'enrichissement – d'accumulation même – des éléments visuels.

Le goût pour la vérité du décor est tel que des chroniqueurs sourcilleux rejettent certaines formes d'invraisemblances jusqu'alors tolérées. C'est le cas du critique de *L'Illustration* décrivant en 1847 la représentation de *Jérusalem* de Verdi à l'Opéra : « L'exactitude historique des costumes le dispute à la fidélité des sites représentés. Chaque détail semble avoir été l'objet d'une étude archéologique spéciale. Il faut en excepter pourtant l'emploi des instruments de Sax qui, pour être d'un effet excellent au point de vue musical, [...] n'en sont pas moins un anachronisme



5. Maquette de costume d'Alfred Albert pour Balkis à l'acte III de *La Reine de Saba* de Gounod. La somptuosité des costumes ajoute à la splendeur des décors.

étrange, incompréhensible même de la part de M. Duponchel. [...] il eût été plus logique de laisser derrière la coulisse les saxhorns et les saxophones [...] et de montrer sur la scène des copies exactes de vrais instruments de musique du Moyen Âge, dont les modèles ne sont guère connus que des amateurs passionnés de vieux bas-reliefs[57]. »

Si la mise en scène française d'opéra au XIX[e] siècle a pu atteindre à un niveau jugé inégalable par les contemporains

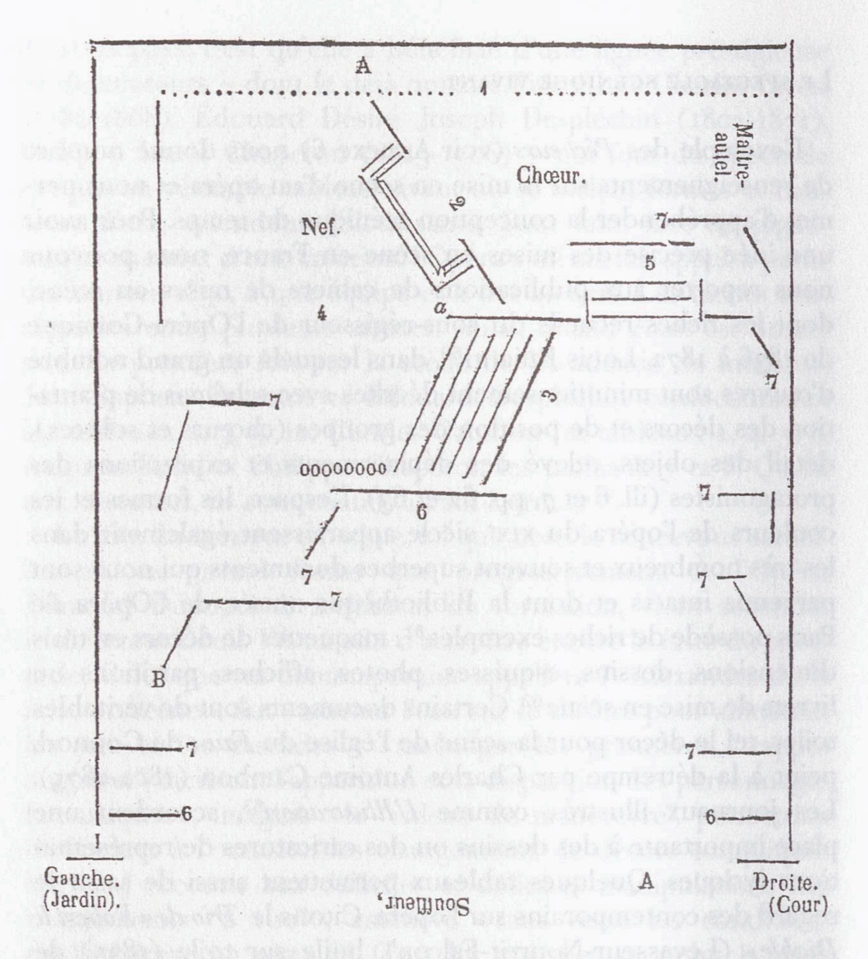
d'autres pays, c'est qu'elle a bénéficié d'une lignée prestigieuse de décorateurs – dont le déjà nommé Pierre Luc Charles Ciceri (1782-1868), Édouard Désiré Joseph Despléchin (1802-1871), Philippe Marie Chaperon (1823-1906) – qui font du spectacle lyrique un véritable tableau vivant où se mêlent formes et couleurs d'une splendeur éblouissante. Pour faire face au gigantesque chantier d'une création, l'Opéra a même fait appel, à partir des années 1830, à une équipe et à des ateliers. Les tâches sont réparties entre plusieurs artistes. Ainsi, quand *Faust* est donné pour la première fois sur la scène de l'Académie de musique, Jean-Baptiste Lavastre et Édouard Despléchin confectionnent les tableaux 1, 3, 9, 10, Charles Cambon les tableaux 2, 4, 5, 6, Auguste Rubé et Philippe Chaperon les tableaux 7 et 8. Quant aux costumes, ils sont confiés à Paul Lormier[58].

Le rôle du metteur en scène, tel que nous le concevons actuellement, ne prend forme que progressivement. À l'Opéra, Edmond Duponchel, architecte de formation, vient seconder le directeur Louis Véron afin d'accroître encore le faste du spectacle. Celui que ses contemporains appellent l'« Alexandre de la mise en scène », fait « amener l'eau sur le théâtre pour alimenter les jets et les cascades », « aménager les premières "trappes anglaises", facilitant l'apparition et la disparition des personnages fantastiques », imagine « le "rideau de manœuvre", permettant d'effectuer à l'occasion les changements de décors compliqués sans [...] recourir aux difficiles et délicates manipulations des changements "à vue" », améliore « sans cesse les conditions de l'éclairage au gaz » [59]. C'est lui qui met au point la mise en scène de *Robert le Diable* de Meyerbeer en 1831. L'évolution de son titre officiel est significatif. D'abord inspecteur du matériel de la scène (janvier 1829-juin 1831), il devient directeur de la scène (juin 1831-septembre 1835), puis directeur de la mise en scène (juin 1840-octobre 1841). Plus ordinairement, les directeurs de théâtre participent activement à l'élaboration du spectacle. Nous avons vu comment Léon Carvalho pouvait coiffer de son autorité tous les aspects d'une œuvre, musique comme mise en scène.

Le spectacle scénique vivant

L'exemple des *Pêcheurs* (voir Annexe 6) nous donne nombre de renseignements sur la mise en scène d'un opéra et nous permet d'appréhender la conception scénique du temps. Pour avoir une idée précise des mises en scène en France, nous pouvons nous reporter aux publications de cahiers de mises en scène, dont les riches recueils du sous-régisseur de l'Opéra-Comique de 1836 à 1872, Louis Palianti[60], dans lesquels un grand nombre d'œuvres sont minutieusement décrites avec schémas de plantation des décors et de position des groupes (chœurs et solistes), détail des objets, relevé des déplacements et expressions des protagonistes (ill. 6 et 7, pp. 62 et 63). L'espace, les formes et les couleurs de l'opéra du XIXe siècle apparaissent également dans les très nombreux et souvent superbes documents qui nous sont parvenus intacts et dont la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris possède de riches exemples[61] : maquettes de décors en trois dimensions, dessins, esquisses, photos, affiches, partitions ou livrets de mise en scène[62]. Certains documents sont de véritables toiles, tel le décor pour la scène de l'église du *Faust* de Gounod, peint à la détrempe par Charles Antoine Cambon (1802-1875). Les journaux illustrés, comme *L'Illustration*[63], accordent une place importante à des dessins ou des caricatures de représentations lyriques. Quelques tableaux permettent aussi de saisir le regard des contemporains sur l'opéra. Citons le *Trio de « Robert le Diable »* (Levasseur-Nourrit-Falcon), huile sur toile (1835) de François Gabriel Guillaume Lepaulle, dont les personnages sont campés dans des poses éloquentes (ill. 8, p. 64).

Les comptes rendus d'opéras, qui fleurissent dans la presse, apportent de nombreux indices et surtout une vision vivante du spectacle, ponctuée de commentaires qui permettent de saisir, pratiquement sur le vif, les impressions du public. En ce qui concerne *Les Pêcheurs*, les chroniqueurs ont relevé la richesse des décors et des costumes, même si elle ne peut égaler la pompe du Grand Opéra dont les moyens techniques et financiers sont considérables. En fait, tient à faire remarquer un journaliste, « les décors sont connus, mais ils sont encore assez frais[64] ». Ce qui est fort probable. Il était encore habituel de remployer d'une pièce à l'autre des décors appartenant à des types définis comme



1. Rideau de fond représentant la nef principale de l'église. – La perspective fuit vers le lointain, cour. – 2. Balustrade dorée. – Par trois marches de marbre, on monte au chœur, dont le public ne voit qu'une partie, et au maître-autel, tout à fait hors de sa vue. – 4. Nef principale. – 5. Trois marches donnant accès censé au corridor qui fait le tour du chœur et du maître-autel. – 6. Draperie. – 7. Châssis de l'église. – Un des châssis côté jardin B, permet à travers un jour d'apercevoir par le haut une partie du rideau du fond et des châssis placés aux plans du haut. – Le pilier *a* est répété sur le rideau du fond. – Le rampant 6 est répété en peinture sur le pilier (châssis *a*). – L'orchestre, sur le théâtre, occupe, au haut des marches, l'endroit où se trouvent les oooooooo.

6. Plantation d'un décor pour *Le Prophète* de Meyerbeer (acte IV, la cathédrale) par Palianti.



7. *Le Prophète*, acte IV, 2e tableau, couronnement de Jean de Leyde dans la cathédrale de Munster (*L'Illustration*, 28 avril 1849).

le paysage champêtre, la place publique, la place de village, les jardins, un palais oriental. Et même si l'Opéra abandonne théoriquement dès les années 1830 les réemplois, on peut y trouver la trace de cette pratique durant la seconde moitié du siècle. *Sigurd* de Reyer, créé à Bruxelles en 1884, est représenté pour la première fois à Paris avec des décors utilisés auparavant pour *Françoise de Rimini, Guillaume Tell, Le Comte Ory* et *Der Freischütz*[65]. Certains types de décors marquent l'espace visuel d'une époque, comme la galerie ouverte sur un paysage, très utilisée entre 1810 et 1832[66] (ill. 9, p. 65).

Avant d'assumer leur rôle expressif et réaliste, les décors situent l'action par quelques éléments emblématiques et servent l'intrigue. Ainsi, palmiers, mer, pagodes plongent immédiatement le spectateur dans une ambiance exotique (ill. 10, p. 66). L'organisation de l'espace permet de créer des scènes particulières, comme l'isolement de l'héroïne en haut d'un rocher (voir ill. 14, p. 95), des danses de mort dans le site inquiétant d'une forêt impénétrable, etc.

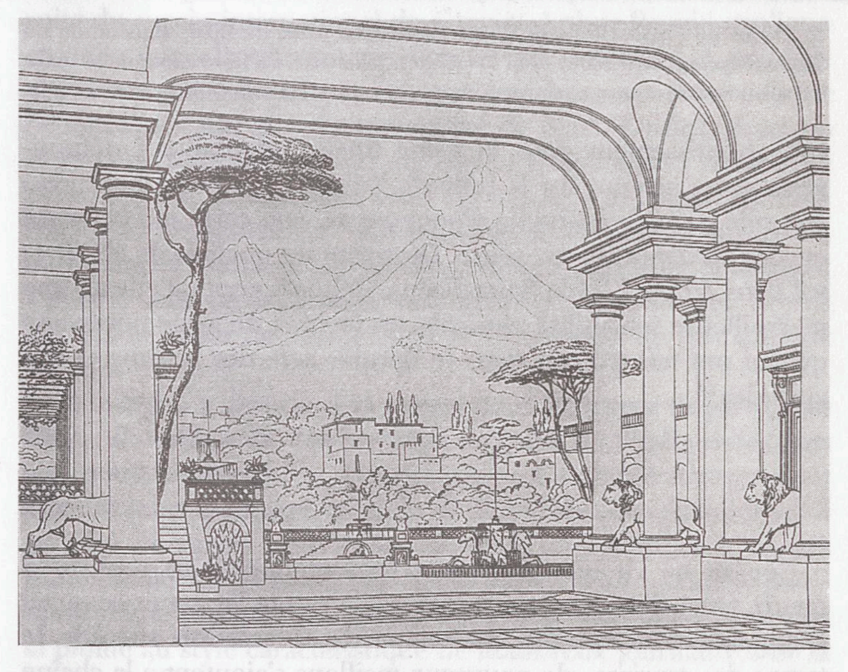


8. *Trio de « Robert le Diable »*, huile sur toile de Fr. G. G. Lepaulle (1835) : Nicolas Prosper Levasseur (Bertram), Adolphe Nourrit (Robert), Cornélie Falcon (Alice). Le peintre isole les trois personnages principaux et fixe leurs « poses théâtrales ». L'acteur traduit le sentiment dominant son personnage par des gestes éloquents et des expressions (des mimiques) outrées.

Comment se situent les interprètes dans cet espace scénique ? Les quelques essais d'innovation concernant l'attitude des chanteurs sont peu goûtés par la critique. Dans *Les Pêcheurs*, le soprano (acte I, Finale) doit chanter surélevé de plusieurs mètres et le ténor (acte I, Romance) couché. Un chroniqueur s'indigne et rappelle, avec énergie, la nature artificielle de l'opéra : « Ô *réalisme*, voilà de tes coups ! Si l'on fait un opéra sur *Charlotte Corday*, pour plus de vraisemblance, Marat chantera dans sa baignoire. Nous avons vu des comédiens parler, le dos tourné au public, parce qu'ils trouvaient cela plus naturel que de se mettre en rang d'oignons sur le devant de la scène. Ils oubliaient que tout est convention au théâtre. Il faut, d'abord, que le public ne perde pas un mot de ce que disent les acteurs ; c'est l'essentiel : on s'arrange pour le reste comme on peut. Ainsi, la première loi, la première condition de l'art lyrique, c'est que le chanteur soit dans une position favorable à l'émission de sa voix. [...].

Pour vouloir trop se rapprocher de la vérité, on tombe dans l'absurde[67]. »

En 1875, Bizet se donne une peine infinie pour obtenir que les choristes se déplacent par petits groupes et bougent au lieu de rester figés ; de son côté, la créatrice du rôle de Carmen, Galli-Marié, paraît trop réaliste aux chroniqueurs. On comprend que tous les éléments qui entrent en jeu dans la mise en scène ne cherchent pas ordinairement à donner une vision véritablement réaliste du drame, si ce n'est dans les décors et les costumes qui tendent à une reconstitution minutieuse de la réalité. La gestuelle, les poses, telles que nous les retrouvons sur les illustrations ou les photographies de la même époque (ill. 8) – qu'à l'heure actuelle on peut juger grandiloquentes –, les éclairages ont pour fonction d'en souligner les articulations. À une conception réaliste du mouvement et du jeu des acteurs, la mise en scène au XIXe siècle préfère une esthétique de l'emphase. Le temps et l'espace de l'opéra s'organisent à partir de la fixation d'instants qui forment des tableaux et dont la succession trouve



9. Les jardins du palais du duc d'Arcos à l'acte I de *La Muette de Portici*. Lithographie d'Engelmann d'après Cicéri. La galerie ouverte sur un paysage est un des types de décor les plus employés par les scénographes des années 1810 aux années 1830.



10. Décor du Finale de l'acte II des *Pêcheurs de perles* de Bizet. Illustration du *Teatro illustrato* (avril 1886) pour la création milanaise. La flore exotique se mêle harmonieusement aux constructions pittoresques laissant voir la mer au loin.

son aboutissement dans la scène finale immobilisant définitivement les acteurs sur la toile de fond. Le chanteur interprète son rôle par une gestuelle éloquente, ce que confirme la presse encore au début du xxe siècle. Décrivant les qualités de Mlle Bréval dans *Henry VIII* de Saint-Saëns, Debussy écrit qu'elle a « une merveilleuse sensibilité musicale, un instinct du geste nécessaire qui lui ont fait trouver dans le dernier acte des accents et des attitudes[68] ».

*

* *

L'opéra ne vit que dans sa représentation. Sans reprises il meurt. Quand il est repris, il change de visage, ne serait-ce qu'en changeant d'interprètes. Au temps de la création succède le temps des reprises : de nouveaux maillons s'ajoutent à la chaîne de vie de l'œuvre. L'opéra dépend d'une politique de diffusion et de l'évolution du goût. Notre exemple privilégié se révèle une fois de plus particulièrement significatif, soulevant tous les

problèmes évoqués (versions, traductions) et permettant d'éclairer le phénomène de la diffusion combiné à l'évolution du jugement et du goût.

Devenir de l'œuvre : politique de diffusion et mutations du goût

À la fin des années 1880, *Les Pêcheurs de perles* sont représentés en italien (la première dans la Péninsule a lieu à Milan le 20 mars 1886) et traversent le monde entier : Lisbonne en 1886, Londres, Barcelone et Mexico en 1887, Buenos-Aires en 1888, Saint-Pétersbourg en 1889... Ils sont aussi traduits en allemand, en hongrois, en tchèque, en russe, en danois, en croate, en polonais, etc.[69] et quelquefois joués en français (à Genève et Bruxelles en 1887 ; à New York en 1916). Cet intérêt nouveau pour l'œuvre, qui bénéficie d'une « réception enthousiaste[70] », se situe dans un mouvement général de redécouverte du répertoire bizetien à la suite du succès international de *Carmen*. Arthur Pougin explique en 1889 que « la carrière triomphale que *Carmen* [...] poursuit depuis dix ans à l'étranger, a donné aux chanteurs italiens l'idée de s'attaquer aux œuvres antérieures de Bizet. *La Bella fanciulla di Perth* ne semble pas avoir été très heureux, mais *I Pescatori di perle* [...] paraît au contraire avoir été très favorablement accueilli sur les scènes italiennes[71] ». L'initiative en revient au publiciste, impresario et éditeur de musique italien Edoardo Sonzogno, « sincère ami de la France, commente Pougin, et qui depuis dix ans ne cesse de s'efforcer pour l'expansion de l'art français en Italie[72] ».

Sonzogno a recours à la presse pour exprimer sa passion et dirige *Il Secolo*, « un des premiers organes de l'Italie défendant les intérêts français[73] ». De surcroît, cet homme entreprenant édite le journal illustré milanais *Il Teatro illustrato* dans lequel il est aisé de suivre la diffusion du répertoire français à travers toute l'Italie. On peut véritablement parler, pour quelques partitions, d'une tournée triomphale dont on trouve la relation sous la plume au style caractéristique de nombreux journalistes de la péninsule[74].

Adolphe Jullien a su pénétrer la politique éditoriale, organisée par les éditions Choudens, qui se cache derrière cette renaissance : « Après que *Carmen* [...] eut conquis en Amérique aussi

bien qu'en Europe une vogue irrésistible, les éditeurs propriétaires des œuvres de Bizet profitèrent de ce retour de fortune pour faire rejouer en Italie, en Belgique et encore ailleurs, un opéra très facile à monter, avec trois solistes, une figuration peu nombreuse et des décors quelconques[75]. » En 1886, le compositeur du *Roi d'Ys*, Lalo, abonde dans ce sens, quand il explique à Édouard Blau le véritable marchandage organisé par l'éditeur français : « La maison Choudens est, à Paris, la plus puissante, la plus remuante, pour tout ce qui concerne le théâtre ; elle possède les plus grands succès contemporains avec les principaux opéras de Gounod et *Carmen*, et elle se sert de ces succès pour imposer aux directeurs étrangers des ouvrages qui, sans ce moyen, ne verraient pas le jour ; c'est ainsi qu'a été imposée à Berlin l'obligation de monter *Noé*, œuvre inférieure d'Halévy. – Les Choudens ont dit à Berlin : vous voulez l'autorisation de jouer *Carmen* ? très bien, mais à la condition de jouer *Noé*. – Vous voulez *Mireille* ? jouez *Les Pêcheurs de perles*[76]. »

Les éditeurs cherchent aussi à nourrir l'engouement nouveau pour Bizet sous d'autres formes que la représentation d'opéras : concerts et salons font entendre sa musique. Quelques années sont nécessaires pour que l'opéra de jeunesse obtienne les suffrages nécessaires à son inscription au répertoire parisien. Parallèlement, l'œuvre reprend vigueur dans les théâtres de province puis réapparaît dans la capitale le 20 avril 1889, au Théâtre de la Gaîté, chantée en... italien par la compagnie de Sonzogno.

La presse, qui manifestait de grandes réticences, modifie progressivement son attitude et de nombreux critiques, naguère réservés, changent d'avis, parfois même brusquement[77]. À partir de la reprise du 17 mars 1932, *Les Pêcheurs de perles* deviennent un des fleurons de l'Opéra-Comique aux côtés des grands succès de Jules Massenet, Ambroise Thomas et Gustave Charpentier[78]. L'œuvre quasi « d'avant-garde » pour le public de 1863 finit par être considérée comme un opéra « facile » et, paradoxalement, représentatif du XIXe siècle français.

Qui plus est, avec les différentes reprises, diverses versions de l'opéra ont vu le jour, modifiant quelquefois tout un acte, faisant disparaître un numéro entier ou, au contraire, présentant des pages absolument inconnues jusqu'alors (voir Annexes 1 et 2). Il faut attendre l'année 1964 pour que l'on se penche sérieusement sur les rapports entre ces diverses versions et leur caractère d'authenticité. Les temps ont changé. Sans doute entraîné par la

vague des interprètes de musique baroque, le monde lyrique traditionnel commence à s'interroger sur la validité des partitions. Le constat est stupéfiant : même si l'on peut (si l'on doit) adapter les œuvres aux conditions particulières des lieux et du temps, il faudrait pouvoir s'appuyer sur des documents fiables. Or, très peu d'ouvrages bénéficient d'une édition de qualité. Le répertoire français est tout particulièrement sinistré. Offenbach, Gounod, Bizet, pour ne citer qu'eux, sont défigurés et joués sur des matériels lacunaires et fautifs.

*

* *

L'étude simultanée de la genèse d'un opéra, de sa « mort et transfiguration » et de sa diffusion montre bien l'imbrication, particulière à la musique et plus encore au théâtre lyrique, des problèmes « artistiques » (tout ce qui concerne le travail de l'œuvre d'art) et sociologiques (le devenir de l'œuvre, dépendant d'une société, lors de ses représentations). Conditionné par le fait qu'il doit être interprété pour vivre, qu'il est le fruit d'un sujet créateur multiple et qu'il doit faire recette, l'opéra français du XIXᵉ siècle dépend, jusque dans sa substance, des mouvements complexes du répertoire lyrique et des goûts.

vagité des interprètes de musique baroque, le monde lyrique traditionnel commence à s'interroger sur la validité des partitions. Le constat est stupéfiant : même si l'on peut (si l'on doit) adapter les œuvres aux conditions particulières des lieux et du temps, il faudrait pouvoir s'appuyer sur des documents fiables. Or, très peu d'ouvrages bénéficient d'une édition de qualité. Le répertoire français est tout particulièrement sinistré : Offenbach, Gounod, Bizet, pour ne citer qu'eux, sont défigurés et joués sur des matériels lacunaires et fautifs.

L'étude simultanée de la genèse d'un opéra, de sa « mort et transfiguration » et de sa diffusion montre bien l'imbrication, particulière à la musique et plus encore au théâtre lyrique, des problèmes « artistiques » (tout ce qui concerne le travail de l'entité d'art) et sociologiques (le devenir de l'œuvre, dépendant d'une société lors de ses représentations). Conditionné par le fait qu'il doit être interprété pour vivre, qu'il est le fruit d'un sujet créateur multiple et qu'il doit faire recette, l'opéra français du XIX[e] siècle dépend, jusque dans sa substance, des mouvements complexes du répertoire lyrique et des goûts.

CHAPITRE III

Réception d'un opéra

Rappelons que la vie des théâtres et de l'opéra occupe une place considérable dans les esprits du temps, un peu, *mutatis mutandis*, comme la télévision aujourd'hui. Tout grand journal digne de ce nom se doit de posséder son feuilleton dramatique et lyrique. Imagine-t-on de nos jours le journal sportif *L'Équipe* consacrer régulièrement une chronique à l'activité lyrique ? C'est pourtant ce que fait son équivalent du siècle passé, *Le Sport*, dans son feuilleton « La vie à Paris » !

Une fois de plus, les premières décennies[1] du XIXe siècle forment le creuset dans lequel s'élabore une pratique qui restera valable tout le siècle, même si, bien entendu, les contenus et les dimensions des articles, les attitudes et les goûts des critiques évoluent. Le but de ce chapitre n'est pas de retracer l'histoire de la presse musicale et des multiples feuilletons qui fleurissent un peu partout dans les journaux et les revues de toutes sortes. Ce corpus considérable est encore relativement peu exploité par la musicologie[2]. Nous nous proposons de dégager quelques principes qui ont gouverné la critique musicale et orienté de façon décisive la réception de l'opéra français. Certains thèmes, largement développés par la presse, ont vu progressivement leur contexte se modifier et leur sens évoluer de façon radicale. Parmi eux, le wagnérisme et l'idée d'un style wagnérien tout particulièrement sont à reconsidérer. Au lieu d'examiner ces points en partant d'un double constat : la supériorité esthétique et l'inévitable domination de l'art wagnérien, au lieu donc de projeter sur l'ensemble du XIXe siècle français un jugement qui n'a prévalu qu'à l'extrême fin du siècle, il est important, pour

qui veut réellement comprendre le milieu lyrique français, de reconstituer l'évolution de la critique parisienne de ce compositeur allemand, de sa musique et des œuvres françaises qualifiées de wagnériennes.

Construction d'une critique – Réception et pré-réception

Les chroniques qui traitent d'une représentation lyrique suivent le plus souvent un plan précis organisé autour des points suivants : 1. Une introduction, à partir d'un élément qui a frappé le critique (le genre de l'opéra représenté, l'ambiance de la création, le parcours personnel du musicien, les conditions particulières à cette création, etc.), 2. un résumé du livret, 3. des remarques générales sur la musique, 4. le relevé des numéros les plus saillants ou les plus appréciés du public, 5. la critique de l'interprétation et de la mise en scène.

D'une manière générale, les chroniqueurs décrivent une représentation en s'attachant aux qualités et aux défauts des interprètes, en évoquant leur origine ainsi que leur parcours. Seuls les éléments exceptionnels ou gênants de l'exécution ou de la mise en scène sont relevés. Enfin, quelques remarques permettent de mieux connaître certaines particularités vocales des chanteurs et peuvent servir d'indices aux interprètes actuels.

Se mêlent inévitablement dans ces articles, la critique concernant la qualité de l'œuvre en soi, celle de l'interprétation et un compte rendu des réactions du public. Sans parler des problèmes personnels et des compromissions, les journalistes s'inscrivent dans une tradition, défendent un style ou une école, et abordent l'opéra qu'ils découvrent comme un maillon plus ou moins régulier de l'histoire du théâtre lyrique. De plus, ils forment un milieu particulier, dont ils ont conscience de faire partie, et réagissent, en bien des endroits, en se référant à ce milieu, provoquant parfois des échos entre les textes des uns et des autres, au risque de déplacer l'objet d'étude et la nature du jugement critique, de l'œuvre d'art et de l'esthétique vers la presse et la conversation parisienne.

Avant la réception proprement dite, qui débute par la rencontre véritable de l'œuvre et du public, se place une *pré-réception*. Avant d'être vue, l'œuvre entre dans l'aire des conversations, espace où se fait la mode, où se dessine un engouement ou une

prévention, où se construit peu à peu une idée de ce que l'on découvrira sur scène. Toute l'habileté des directeurs de théâtre est de savoir piquer la curiosité. Les « bruits » (que nous avons déjà évoqués), qui précèdent la création, anticipent le jugement de l'œuvre, suscitent une attente et une prévision chez le futur spectateur. Ce dernier imagine, en les reliant aux traditions lyriques, aux particularités de la salle, en se fondant sur sa culture, sur la mode, un *état probable* de l'opéra ; c'est l'*œuvre anticipée* qu'il s'attend à voir et à partir de laquelle il se forge une *opinion anticipée*. Il faut donc faire parler de l'œuvre sans ennuyer et sans provoquer dans l'esprit du public une construction imaginaire de l'ouvrage trop précise susceptible de le décevoir lors de sa confrontation avec la réalité de la création. Il est important aussi de ne pas le faire trop attendre. Après la création sans cesse reportée du *Prophète*, Fétis constate : « Pour tout autre que l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, ces longs retards dans la mise en lumière d'un ouvrage presque passé à l'état de mythe, auraient fatigué l'attention publique ; à la curiosité aurait succédé l'indifférence[3]. »

Quelques mots publiés dans la presse à l'issue de la répétition générale viennent quelquefois grossir les bruits, pour capter une dernière fois l'attention et préparer le spectateur à une partition originale. « La répétition générale des *Troyens*, lit-on dans *L'Art musical* du 5 novembre 1863, a excité une immense curiosité ; [...] personne n'a déserté son poste avant la fin de cet ouvrage si fort en dehors des habitudes actuelles et du goût de notre temps. » Après la première, la Chasse royale est supprimée. Charles Desolme pense qu'une bonne publicité aurait permis aux spectateurs de se préparer à cette scène singulière : « Nous sommes très convaincus que si l'affiche eût annoncé en termes précis cette scène muette, l'impression eût été ce qu'elle devait être, c'est-à-dire tout à fait favorable[4]. »

Les Pêcheurs de perles suscitent donc des rumeurs : « Tous les pensionnaires de M. Carvalho, étrangers aux études de cette composition musicale, n'y figurent pas, n'y ayant pas de rôles, et assistent, quand même, à toutes les répétitions, – tant ils sont frappés par les beautés de cette *Lélia* [*sic*] [5]. » Mais les journalistes sont parfois aussi agacés de tant de bruit : « Depuis près de quatre mois que cet ouvrage était annoncé, on en parlait comme d'un événement [...]. On en disait par avance beaucoup de bien, on en vantait les beautés, on les discutait, ni plus ni moins que si

c'eût été l'œuvre d'un maître éprouvé. Tant de bruit n'était pas sans danger pour M. Bizet. Combien de fois n'a-t-on pas vu ces réputations faites à l'avance venir buter au pied de la rampe, et s'écrouler lorsque le public est appelé à les juger[6] ! »

L'attitude critique

La plupart des chroniqueurs, plus littéraires que musiciens, se divertissent en rédigeant la critique d'un livret qui donne prise aux attaques, ce qui est fréquemment le cas. Quelques-uns, les plus mauvais, exhalent leur humeur, tel le redouté Geoffroy qui, au début de notre période, « porte aux nues ou éreinte des œuvres lyriques que rien ne l'autorise à juger[7] ». Par ailleurs, leur attitude, face à un débutant, est rarement sereine, – trop heureux d'acérer leurs griffes sur une jeune proie et de faire étalage de leur savoir en cherchant à déceler dans l'œuvre nouvelle des traits appartenant à d'autres opéras. « Depuis quelques années, tous les journalistes parisiens, comme un seul homme vertueux, s'acharnaient à crier aux directeurs : essayez les jeunes, jouez les jeunes, vous êtes des entêtés, des barbares ! – On joue un jeune, et justement le choix tombe, avec ou sans préméditation, sur M. Georges Bizet, compositeur de grand talent qui écrit un bel ouvrage et la presse se met à le critiquer avec acharnement, avec passion presque, et là où un peu d'exagération même dans la louange eût été sage, on exagère le blâme[8]. »

Pourtant, la profession de journaliste, pense Jouvin en 1863, est parvenue à un sérieux qui a su se démarquer des travers de la facilité. Après s'être interrogé sur le sens du poème de Cormon et Carré, il écrit : « À l'époque déjà loin de nous, où la critique jugeait volontiers un ouvrage avec un bon mot, elle n'eût pas manqué de dire, en sortant du théâtre, qu'il n'y avait ni *pêcheurs* dans le poème, ni *perles* dans la musique. Quand bien même le compositeur eût fait un chef-d'œuvre, c'était un homme mort : la critique n'aurait jamais consenti à perdre une épigramme[9]. » Les chroniqueurs ne sont pas tous aussi apparemment bien intentionnés ; ainsi Vignaud, qui ne peut résister à la tentation d'un jeu de mot facile, trouve de tout dans *Les Pêcheurs de perles* « excepté des perles et du style[10] ».

Plusieurs journalistes s'assignent un rôle d'éducateur auprès du musicien qui, « éclairé par l'expérience, guidé aussi par une

sage critique qui n'a pas de parti pris, mais qui croit devoir élever, aussi haut que possible, le phare sur la route qu'il doit parcourir, nous donnera plus tard une œuvre où il équilibrera d'une manière plus égale la science à l'inspiration[11] ». Même les compositeurs dont le métier est reconnu bénéficient de quelques leçons. L'auteur des *Troyens* devrait ainsi écouter les sages propositions d'un chroniqueur lui traçant les voies qui le conduiraient infailliblement au succès : « Et maintenant un conseil au maître. Il a un grand nom, il a le talent, la science, l'expérience, il manie l'orchestre comme peu de nos compositeurs [...], il connaît au plus haut degré la puissance et les ressources de la voix, il sait enfin ce qui plaît au public, ce qui le charme, ce qui l'entraîne et le transporte, [...] qu'il choisisse, à l'avenir, des sujets vivants, où la passion domine, qu'il fasse une large part à la mélodie[12]. »

La critique musicale française a été longtemps entravée par une tradition nationale qui considère la musique avec une grande désinvolture et ne lui accorde qu'une place secondaire parmi les arts. Outre ce terrible handicap, le redouté Paul Scudo distingue deux écueils pour la chronique : « D'une part, on s'est trop jeté dans les détails techniques et on a surchargé la langue générale de mots inintelligibles pour la grande majorité des lecteurs ; d'un autre côté, des écrivains habiles, mais dépourvus de connaissances spéciales, traduisent en phrases plus ou moins élégantes les émotions qu'ils ont éprouvées à l'audition d'un ouvrage de l'art musical. » Et de conclure : « Il est à désirer que ces deux procédés de critique soient fondus dans une manière plus large et plus complète qui satisferait les hommes du métier et les amateurs[13]. » Idéal qui, n'en déplaise à l'auteur de cette conclusion, hostile à la musique et aux idées du compositeur des *Troyens*, a été atteint bien souvent par Berlioz.

À l'audition d'un nouvel opéra, les souvenirs musicaux de toutes sortes affluent et les journalistes peuvent faire étalage de leur connaissance du répertoire. Cette lecture particulière de l'œuvre est liée parfois à une critique bienveillante à l'égard d'un compositeur débutant, ou le point de départ d'un examen sévère (« préoccupé d'imiter, le musicien oublie de créer[14] ») ; c'est aussi le moment choisi d'analyser la partition. L'œuvre devient alors un opéra-mémoire qui réunit les goûts d'une époque, résume plusieurs tendances, une partition où les divers courants stylistiques, les mouvements esthétiques se croisent. Bien que les

chroniqueurs donnent parfois quelques exemples, ils préfèrent parler plus généralement des procédés de tel ou tel compositeur repris par l'auteur dont ils examinent la nouvelle partition.

Dans la réception d'un opéra, les qualités des chanteurs, considérés en tant que musiciens mais aussi comme comédiens, ainsi que celles de l'écriture vocale comptent évidemment pour beaucoup. La critique se construit, pour le livret comme pour la musique, en se fondant sur des normes et des références : on compare les écoles de chant, on évoque les professeurs, on se réfère aux grands interprètes, on étudie les types vocaux et leur évolution. L'écoute est inséparable d'un phénomène de mémoire comparative. Une œuvre est, d'abord, l'émanation d'une culture et le rôle du critique est de donner à son lecteur les repères qui lui permettront de pénétrer le labyrinthe des styles, des écoles et des influences.

La chronique musicale : un genre littéraire

Outre les images qu'ils recherchent pour traduire un phénomène sonore ou rendre une émotion musicale, c'est dans le résumé du livret que les journalistes peuvent déployer le plus aisément leur style et leur esprit. La chronique musicale a ses temps forts. Elle aussi, comme l'œuvre dont elle se nourrit, doit répondre à une attente du public (cette fois lecteur). Cette critique devient un genre en soi avec ses codes.

Les chroniqueurs savent le bénéfice qu'ils peuvent tirer d'un résumé bien enlevé. Un grand nombre maîtrise cet exercice de style dans lequel Berlioz a pu exercer son sens exceptionnel de la caricature. Les traits sont grossis, les images déformées, les idées détournées de leur sens. Comme les portraits-charges des caricaturistes, le résumé-charge est sans pitié. Ainsi, le chant de Léïla, au lieu d'écarter les esprits méchants, ne semble fait que pour « adresser des douceurs aux requins des environs [15] ». La condamnation à mort des deux amants devient un moment de sadisme : « Zurga est inflexible : *Qu'on allume le bûcher*, dit-il, *et qu'on y mette des fagots verts pour que les misérables soient brûlés à petit feu* [16]. » Le journaliste sacrifie souvent la rigueur critique au plaisir du bon mot, incompatible avec une pensée nuancée. Quand il faut évaluer si Berlioz a « eu raison de vouloir être à la fois parolier et musicien », Nestor Roqueplan règle la question en

une formule : « Les vers des *Troyens* sont comme tout le monde aurait pu les faire ; la pièce est comme personne ne voudrait l'avoir faite[17]. »

À la fin du siècle, les mêmes procédés reviennent toujours. Johannès Weber, qui prise le travail de Massenet mais pas celui de ses librettistes, retrace ainsi l'histoire de *Werther* : « Au premier acte, un jeune homme trop inflammable et qui aime à se griser de ses propres déclarations s'éprend d'une jeune fille qui va se marier. Au second acte, il fait une première tentative, après laquelle il peut croire que tout espoir n'est pas perdu. Au troisième acte, il croit l'occasion favorable pour enlever la place d'assaut ; il est repoussé. Au quatrième acte, il se tue[18]. » Le comique naît, dans ce cas, de la réduction extrême de l'intrigue et du caractère du personnage principal évoqués dans un style lapidaire. À d'autres moments au contraire, les chroniqueurs s'enflamment et développent une belle période de rhétorique, tel Jouvin, qui s'indigne du charivari musical causé par l'Orage des *Troyens* : « Mais j'en demande pardon à l'auteur des *Troyens*. Il n'est pas, il ne peut pas être coupable d'une mystification qui a pris les proportions d'un cruel et horrible supplice. Je dénonce au compositeur massacré une conspiration, ou peut-être seulement une déroute des symphonistes qui, n'ayant pas suffisamment répété, et voulant se tirer d'affaire, ont au hasard soufflé dans les trombones, les cors, et les trompettes, sifflé dans la petite flûte, nasillé dans le hautbois, *kouaké* dans la clarinette, et fait grincer, sur les boyaux de la grande et de la petite famille des violons, un archet veuf de colophane. Non, mille fois non, M. Hector Berlioz n'est pas l'auteur de ce charivari audacieux, commis avec préméditation, escalade de renommée, effraction d'oreilles, la nuit, dans une salle de spectacle habitée ! Encore une fois, M. Deloffre [le chef d'orchestre] aura perdu la tête, et aura crié en s'enfuyant à ses soldats éperdus : "Sauve qui peut ! et joue qui veut !"[19]. »

La question de la musique « wagnérienne »

Après les querelles concernant la musique italienne, c'est au tour de la musique allemande à devenir le point de mire de la critique. Nous verrons, à plusieurs reprises, comment Weber a marqué une étape décisive dans la pénétration de l'esthétique

allemande à l'intérieur du répertoire lyrique parisien. La critique de la musique de Wagner montre une exacerbation des passions esthétiques puis nationalistes. Nous devons, pour comprendre ce phénomène et son influence considérable dans la réception de la musique française, en dégager l'origine critique. Retournons justement en 1863 avec *Les Pêcheurs de perles.*

« Le vacarme et les cris », dont se plaignent bon nombre de chroniqueurs à l'audition de l'œuvre de Bizet, sont liés aux tendances les plus récentes de la musique dramatique. Ce pourrait être une mauvaise influence « de la nouvelle école italienne » dont le compositeur « a forcément entendu les cris durant son séjour à Rome[20] » ; mais l'école la plus visée est, bien entendu, l'école allemande. Le jugement très négatif est plus fondé sur une vague idée de l'esthétique wagnérienne que sur une connaissance précise de ses principes. En 1870, le *Dictionnaire musico-humoristique* définira *Bruit* comme « la sonorité moderne » et, pour *cacophonie*, renverra à *Musique de l'avenir*[21]. Marie Escudier décrit l'« impression de lassitude » dans laquelle se trouve le public à la fin de l'opéra de Bizet ; impression qui « est le résultat du système musical auquel le jeune élève de M. Halévy semble vouloir se rattacher par pédantisme plutôt que par conviction. C'est le système de Richard Wagner, c'est-à-dire la négation de la mélodie telle qu'on l'admire dans les chefs-d'œuvre de Mozart, de Rossini, de Meyerbeer, d'Hérold et d'Auber[22] ».

À l'instar de plusieurs de ses confrères, Neukomm fait allusion à la « musique de l'avenir » et aux écrits de Wagner : « M. Bizet est un musicien d'un brillant avenir, pourvu qu'il ne donne pas trop dans l'*avenir*, et malheureusement, il semble qu'il ait accordé sa préférence à cette nouvelle école. C'est du moins ce que j'ai cru remarquer à la première représentation des *Pêcheurs de perles*, d'où je suis sorti comme de la forêt dont parle M. Wagner[23]. » On aura reconnu la référence au célèbre passage de la « Lettre sur la musique » publiée à Paris par Wagner en guise de préface à ses *Quatre poèmes d'opéras*[24] : « J'ai recours encore une fois à la métaphore pour vous caractériser, en concluant, la grande mélodie telle que je la conçois, qui embrasse l'œuvre dramatique tout entière, et pour cela je m'en tiens à l'impression qu'elle doit nécessairement produire. Le détail infiniment varié qu'elle présente doit se découvrir non pas seulement au connaisseur, mais au profane, à la nature la plus naïve, dès qu'elle est arrivée au recueillement nécessaire. Elle doit donc d'abord

produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de la ville[25]. »

Le public parisien n'a guère eu l'occasion de découvrir l'œuvre de Wagner. De rares concerts, l'un en 1841, deux autres en 1850 et en 1858, ont programmé quelques minutes de sa musique. Les 25 janvier, 1er et 8 février 1860, le compositeur lui-même organise et dirige des concerts au Théâtre-Italien, dans lesquels on entend l'Ouverture du *Vaisseau fantôme*, divers fragments de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, et le Prélude de *Tristan*. Quelques pages sont encore données en 1861 avant la représentation de *Tannhäuser*, dans sa version française, à l'Opéra, le 13 mars[26]. Ces premiers pas marquent surtout la naissance du wagnérisme français autour de quelques écrivains, Théodore de Banville, les symbolistes, Charles Baudelaire qui écrit à Wagner et lui consacre un article en avril 1861[27]. Cependant une majorité de critiques musicaux, souvent dans de mauvaises dispositions, se font une idée confuse du style wagnérien, d'après leur propre expérience de spectateur mais aussi d'après les articles de Wagner ou consacrés à son œuvre, comme celui de Liszt sur *Tannhäuser*, paru dans le *Journal des débats* le 18 mai 1849[28].

Berlioz rend compte des concerts de 1860 dans une chronique, « Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir », qui paraît le 9 février au *Journal des débats*. « Un certain nombre d'auditeurs sans préventions ni préjugés, commente le compositeur et critique, a bien vite reconnu les puissantes qualités de l'artiste et les fâcheuses tendances de son système ; un plus grand nombre n'a rien semblé reconnaître en Wagner qu'une volonté violente, et dans sa musique qu'un bruit fastidieux et irritant. » S'il qualifie l'ouverture de *Lohengrin* de chef-d'œuvre, il reste hermétique au langage de *Tristan* dont le prélude se déroule « sans autre thème qu'une sorte de gémissement chromatique, [...] rempli d'accords dissonants ». Berlioz se propose, après une analyse des œuvres entendues, d'examiner l'école de Wagner, désignée « sous le nom d'école de la musique de l'avenir, parce qu'on la suppose en opposition directe avec le goût musical du temps présent, et certaine au contraire de se trouver en parfaite concordance avec celui d'une époque future ». Wagner lui répond en publiant le 22 février 1860, dans le même journal, « À M. Berlioz » : « Apprenez donc [...] que l'inventeur de la *musique de l'avenir*, ce n'est pas moi, mais bien M. Bischoff, professeur à Cologne[29]. L'occasion

qui donna le jour à cette creuse expression fut la publication faite par moi, il y a une dizaine d'années, d'un livre sous ce titre : *L'Œuvre d'art de l'avenir*», livre qui « ne contient aucune des absurdités qu'on me prête » et où il n'est traité « en aucune façon de la question grammaticale de la musique ». Pour être exact, il faut noter qu'en 1847 un chroniqueur du *Berliner musikalische Zeitung* forgeait l'expression honnie en critiquant, ironie du sort !, la musique du compositeur français : « M. Berlioz s'entend à rassembler un orchestre particulier ; alors il pourra s'en donner à cœur joie et faire exécuter ses jongleries musicales décorées du titre de *musique nouvelle* ou *musique de l'avenir*[30]. »

Dans les années 1850-1870, les chroniques ne font guère de références à des œuvres précises de Wagner, ce qui est symptomatique si l'on considère l'accumulation d'exemples qu'elles donnent d'autres compositeurs, de Grétry à Verdi : les journalistes connaissent très mal la musique de Wagner. Seuls certains compositeurs et critiques étudient les partitions de façon approfondie. Mais même chez les plus avertis, bien des hardiesses demeurent incompréhensibles. Nous venons de voir le cas de Berlioz, compliqué par ses rapports avec l'homme Wagner et son amertume à voir représenter *Tannhäuser* sur la scène de l'Opéra de Paris alors qu'il ne parvient pas à faire jouer son propre ouvrage, *Les Troyens*. En 1864, Reyer demeure lui aussi étranger au monde de *Tristan* et il faudra attendre 1884 pour qu'il publie un article élogieux sur l'œuvre.

En 1863, plus au fait de la question que la majorité de ses confrères, Ruelle fustige leur mauvaise foi : « Pour que le coup porte mieux encore on l'alourdit par une grosse absurdité : on met Wagner en jeu, en prétendant que la musique de M. Bizet ressemble à la sienne[31]. » C'est le même phénomène que l'on peut constater en lisant la presse de 1875 rendant compte de la création de *Carmen*.

Une grande partie de la critique établit son jugement d'après une conception académique de l'opéra et demeure insensible aux recherches entreprises pour renouveler le théâtre lyrique. L'idée de leitmotiv est absolument inconnue. Pour les auditeurs français du milieu du XIXe siècle, un retour thématique est essentiellement lié au plaisir de réentendre une belle phrase. C'est pourquoi le motif du duo Nadir-Zurga (énoncé huit fois au cours du drame) est la plupart du temps considéré indépendamment de tout contexte dramatique.

Les chroniques lyriques témoignent des particularités des conceptions esthétiques franco-italiennes. Il faut la force d'un choral magistralement traité par Meyerbeer *(Les Huguenots)* ou la « frappante » évidence d'un motif de circonstance (fête, sonnerie de trompette...) pour que les esprits reconnaissent la valeur dramatique ou caractéristique d'un motif de rappel. Plus de trente ans après la création parisienne de *Tannhäuser*, les critiques les plus au fait de la question doivent consacrer de nombreuses lignes de leur compte rendu de *Werther* (1893) à corriger les inexactitudes. « On ne peut pas dire, s'empresse d'écrire Reyer, que la partition de *Werther*, où le *leitmotiv* d'ailleurs n'apparaît que fort rarement, – prenez garde de le confondre avec la phrase typique telle que la conçoit et l'emploie M. Massenet, – on ne peut pas [...] dire que cette partition soit une partition wagnérienne. Par intermittence, tout au plus[32]. » Si, ajoute Victorin Joncières, Massenet « s'est inspiré du procédé de Wagner, son style est tout à fait différent de celui du maître allemand. Celui-ci fait de ses *leitmotiv* la trame même de ses combinaisons instrumentales. [...] Le procédé de M. Massenet est moins complexe : il se contente purement et simplement du rappel du motif, sans même le transformer, suivant les différentes péripéties qui le ramènent[33] ». On voit qu'afin de mieux marquer les différences entre les deux esthétiques, le musicien-critique caricature quelque peu le travail de Massenet (plus subtil qu'une simple réitération de motifs).

Les éléments wagnériens selon la presse – La vague montante du wagnérisme

Quelles sont donc les composantes musicales désignées comme wagnériennes selon la presse des années 1850 à 1870 (et au-delà) ? Des « procédés tellement savants », des « beautés [qui] se dissimulent dans des profondeurs harmoniques[34] » répond Vignaud. L'influence de Wagner est perçue « dans les dissonances atrocement dures[35] », dans « l'abus de modulations violentes, des tours péniblement cherchés[36] », des « bizarreries harmoniques » ou un « récitatif mélodique ». Obscurité, brouillard, volume sonore insoutenable, lutte des voix contre les instruments, perte de la mélodie, récitatif mélodique, duretés harmoniques, musique symphonique et recherches d'écriture sont les

formules habituelles qui caractérisent le prétendu wagnérisme d'une partition. Rappelons que le terme de *brouillard* est aussi employé pour qualifier l'esthétique de Gounod. Les auteurs de *Faust* et de *Tristan* sont encore réunis quand il faut désigner les chefs de file de l'« opéra symphonique ». Plusieurs courants sont ainsi confondus.

En résumé, il apparaît que, le plus souvent, l'image du musicien allemand est une figure grotesque et emblématique que l'on agite devant le public pour accabler une œuvre. Sans contrefaire la pensée des journalistes, on peut affirmer que dans le troisième quart du XIXe siècle, le terme péjoratif de *wagnérien* évoque le vacarme (ill. 11) et la complication. Il sert aussi à désigner toute musique abandonnant le rapport traditionnel entre mélodie et orchestre. (Souvenons-nous que certaines œuvres de Rossini furent, un temps, qualifiées d'allemandes dans la patrie d'origine du compositeur !) Personne n'est à l'abri de l'épithète assassine. Même Offenbach, pourtant aux antipodes du drame lyrique, se voit qualifié de wagnérien quand, oublieux de la bienséance, il introduit quelques effets harmoniques douteux et surtout des aboiements dans son délirant *Barkouf* (créé en 1860 à l'Opéra-Comique) où un chien est nommé gouverneur[37] ! « Le nouvel ouvrage de M. Offenbach, écrit Oscar Comettant, fourmille d'excentricités harmoniques que ne désavoueraient pas les discordants apôtres de la musique de l'avenir[38]. » Selon le critique, « la nouvelle école allemande [...] poursuit, avec ce mélange de charlatanisme et de foi qui caractérise le génie allemand, son voyage à la découverte de l'idéal en musique, qu'elle croit entrevoir au delà d'un océan orageux de fausses notes et de modulations énervantes. »

On assiste en fait à un détournement esthétique : l'art de Wagner est invoqué à travers quelques expressions emblématiques (musique de l'avenir, mélodie infinie) qui, ridicules lorsqu'elles sont tirées de leur contexte, montrent le goût des critiques pour les formules à la mode et le besoin de condamner par une certaine forme d'antigermanisme (en renvoyant, après 1861, au scandale de *Tannhäuser*) tout élément ne répondant pas aux canons du goût français et pouvant être associé aux poncifs qui caractérisent l'école allemande : lourdeur et complication. Les voix conservatrices de la presse (longtemps les plus importantes) se rassemblent pour chanter les valeurs traditionnelles, réaffirmer la toute-puissance d'un goût et d'une esthétique



11. Caricature de Wagner parue dans *L'Éclipse* le 18 avril 1869. La musique de Wagner est assimilée à du bruit et menace donc l'oreille des auditeurs.

nationaux mais sans emprunter encore le ton nationaliste et combatif qui pourra prévaloir après la guerre de 1870 et, plus encore, durant la Première Guerre mondiale, culminant dans le terrible *Germanophilie* de Saint-Saëns.

Dans une préface datée du 15 avril 1916, le compositeur-chroniqueur vieillissant s'indigne : « L'Allemagne, reprenant en

sens contraire le rôle du Christianisme, s'est emparée de ces mauvais instincts. [...] elle qui se prétend religieuse, qui invoque la protection divine et se prévaut d'une culture supérieure, voici qu'elle affiche la suprématie de la force brutale sur la force morale, raille la bonté et la pitié, érige la cruauté en principe et en système. C'est le recul violent de la Civilisation, le retour à la Barbarie ancestrale. / En présence de cette situation, comment peut-on se dire Germanophile ? La germanophilie est une duperie ou un crime. / Choisissez[39]. »

Outre le contexte historique, il est nécessaire, pour comprendre ces propos, de prendre toute la mesure du retournement spectaculaire de situation qui s'est produit dans le dernier quart du XIXe siècle. Wagner est devenu un modèle exerçant une influence telle dans tous les domaines de l'art et de la critique, qu'il a pu paraître vital de s'y opposer. Si le pamphlet du musicien allemand *Une capitulation* (1873), qui ridiculise les Français, s'est ajouté à la « musique de l'avenir » comme argument des nationalistes et antiwagnériens, son influence néfaste n'a pu freiner le puissant mouvement de diffusion de la musique et des idées wagnériennes. Entre 1876 et 1886[40], les auditions d'œuvres de Wagner en concert croissent et le nombre des wagnériens augmente. Saint-Saëns a su, dans les premiers, au milieu des années 1870, distinguer l'homme du créateur. Il s'est tout d'abord attaché à exprimer son amour de la musique de Wagner sans sombrer dans la wagnéromanie qu'il épingle au passage : « Pour les wagnériens, la musique n'existait pas avant les ouvrages de Wagner, ou plutôt elle n'existait qu'à l'état d'embryon. Wagner l'a élevée à la hauteur d'un art. » Aussi, « n'importe quelle production du maître, fût-ce le ballet de *Rienzi*, [...] plonge [le wagnérien] dans un état d'exaltation difficile à décrire[41] ».

La *Revue wagnérienne* est fondée et publie son premier numéro le 8 février 1885. La presse multiplie les articles analytiques, les études esthétiques et les comptes rendus de concert. Les pèlerins s'acheminent, de plus en plus nombreux, vers Bayreuth. L'ouvrage d'Albert Lavignac *Le Voyage à Bayreuth* (1897) vient couronner cette célébration. On y trouve « un véritable guide pratique du Français à Bayreuth » dans lequel l'auteur a voulu indiquer « dans quel état d'esprit on doit » entreprendre ce voyage et « les séduisantes études préliminaires auxquelles on doit s'astreindre si l'on veut en jouir pleinement[42] ». Une « liste

approximative des Français venus aux représentations du théâtre des fêtes de Bayreuth depuis l'origine [1876] jusqu'en 1896 », complété à chaque réédition, ajoute à l'intérêt de l'ouvrage. Ce n'est cependant que dans les années 1890 que les drames lyriques du poète-compositeur sont représentés en France. En 1893, Zola fait le constat suivant dans un article consacré au drame lyrique français : « La formule wagnérienne, si logique, si pleine, si totale, s'est imposée d'une façon souveraine, à ce point qu'en dehors d'elle, de longtemps, on peut croire que rien ne se créera d'excellent et de nouveau. Le sol est conquis, il ne pousse plus que des œuvres filles du maître[43]. »

appréciative des Français venus aux représentations du théâtre des fêtes de Bayreuth depuis l'origine (1876) jusqu'en 1886, complétée à chaque événement ajoutant à l'intérêt de l'œuvre. Ce n'est cependant que dans les années 1890 que les drames lyriques du poète compositeur sont représentés en France. En 1893, Zola fait le constat suivant dans un article consacré au drame lyrique français : « la formule wagnérienne, si logique, si pleine, si totale, s'est imposée d'une façon souveraine, à ce point qu'en dehors d'elle, de longtemps, on peut croire que rien ne se créera d'excellent et de nouveau. Le sol est conquis, il ne poussera plus que des œuvres filles du maître. »

[illegible] ces propos. [illegible] situation qui s'est produit dans le dernier quart du XIXe siècle, Wagner est devenu [illegible] exerçant une influence telle dans tous les domaines de l'art et de la critique qu'il a été pratiquement vital de s'y opposer. Si le pamphlet du maître [illegible] Une capitulation (1871), qui ridiculise les Français, s'est ajouté à la « musique de l'avenir » comme argument des [illegible] et antiwagnériens, son influence [illegible] n'a pu freiner le puissant mouvement de diffusion de la musique et des idées wagnériennes. Entre 1876 et 1880, les auditions d'œuvres de Wagner en concert croissent et le nombre des wagnériens augmente. Saint-Saëns a su, dans les premiers, au milieu des années 1870, distinguer l'homme du créateur. Il s'est tout d'abord attaché à exprimer son amour de la musique de Wagner sans tomber dans la wagnéromanie qu'il cingle au passage : « Pour les wagnéromanes, la musique n'existait pas avant les ouvrages de Wagner, ou plutôt elle n'existait qu'à l'état d'embryon ; Wagner l'a élevée à la hauteur d'un art. » Aussi, « n'importe quelle production du maître, fût-ce le ballet de *Rienzi*, [...] plonge [le wagnéromane] dans un état d'exaltation difficile à décrire ».

La *Revue wagnérienne* est fondée et publie son premier numéro le 8 février 1885. La presse multiplie les articles analysant les œuvres esthétiques et les comptes rendus de concert. Les pèlerins s'acheminent, de plus en plus nombreux, vers Bayreuth. L'ouvrage d'Albert Lavignac *Le Voyage à Bayreuth* (1897) vient consacrer cette célébration. On y trouve une véritable « guide pratique du Français à Bayreuth » dans lequel l'auteur a voulu indiquer « dans quel état d'esprit on doit » entreprendre ce voyage et « les nombreuses études préliminaires auxquelles on doit s'astreindre si l'on veut en jouir pleinement ». Une « liste

Deuxième partie

Drame, poésie, musique

L'opéra est le lieu de rencontre entre théâtre et musique. Plus encore, il permet une fécondation réciproque des deux domaines artistiques, dans la mesure où la musique existe continûment dans sa relation à la représentation dramatique et où le théâtre se réalise en prenant forme musicale. Catherine Kintzler a défini une notion de *texte poétique* qui met en évidence ce rapport étroit entre musique et théâtre et qui insiste sur « la présence directrice d'un texte littéraire [1] ». Sa réflexion dépasse aisément l'ère chronologique de la tragédie lyrique française et reste pertinente à l'époque que nous cherchons à explorer. Pour reprendre sa terminologie, la musique d'opéra « se définit de façon essentiellement théâtrale » ; elle « assure une fonction poétique à part entière, puisqu'elle est elle-même, aussi bien du point de vue des auteurs que de celui des spectateurs, un moyen authentiquement fictionnel de produire du récit, de contribuer à l'agencement dramatique [2] ». Nous retiendrons cette première idée essentielle. La distribution des diverses composantes musicales (récitatifs, ariosos, airs, chœurs, ensembles, finales, ballets) obéit à un ordre dramatique. Mais il faut aussi retourner la proposition : le texte d'opéra se définit, presque toujours de manière frappante, *musicalement*. C'est-à-dire que la matière littéraire est façonnée par (ou pour) la musique. L'agencement dramatique, l'écriture du livret dépendent de nécessités structurelles et formelles musicales comme les retours de certaines parties ou l'organisation des ensembles. Plus encore, le *texte définitif*, celui qu'entend le spectateur d'un opéra, n'est pas contenu dans le livret mais dans la partition : elle en fixe le déroulement temporel, les répétitions de mots et les superpositions de paroles.

L'ouvrage littéraire que constitue le livret a des règles qui lui sont propres, instaurées par le fait qu'il doit se prêter à la mise en musique. Le texte poétique peut se lire à trois niveaux. Le premier considère la mise au point de l'histoire, l'ensemble du drame, ses articulations. Nous le désignerons par *cadre dramatique*. Il est la conséquence d'une dramaturgie, entendue dans le sens courant d'« art de la composition des pièces de théâtre » (Littré). Le deuxième s'attache à la réalisation littéraire de ce cadre. Nous le désignerons par *écriture poétique*. Il est le fruit d'un art extrêmement stéréotypé. Le troisième constitue l'expression poétique elle-même. Nous le désignerons par *poésie d'opéra*. Il est le résultat de l'alliance des pouvoirs expressifs du livret et de la musique.

Avant d'organiser le drame, il faut choisir un cadre à l'action et un sujet qui portent en eux un certain potentiel dramatique et expressif. Bien souvent, des œuvres antérieures ou des événements particuliers inspirent les auteurs. L'emprunt (ou référence) constitue un principe essentiel de la dramaturgie lyrique. Les librettistes font appel à toutes sortes de procédés, de formules, de règles, dont la manipulation constitue la base du métier d'auteur dramatique.

CHAPITRE IV

Construction du drame

Milieu extérieur

Dans tout livret, nous pouvons distinguer d'une part le cadre de l'action et d'autre part le sujet. Le premier est constitué d'un milieu extérieur (environnement) et d'un milieu social, qui possède son organisation et ses personnages propres. Les éléments caractéristiques du milieu extérieur naturel (topographie, flore et faune, éléments et cycles naturels) se mêlent aux constructions humaines (habitat, édifices divers, ornements architecturaux) pour créer un espace typé et structuré. Le décor oscille entre un lieu fortement urbanisé (ou un intérieur de maison) et une représentation de la nature vierge, trouvant régulièrement un équilibre dans le thème de la nature organisée par l'homme.

Dans le cas des *Pêcheurs*, pagode hindoue, temple, escaliers et colonnes, statues structurent l'espace où se déroule le drame (voir ill. 10, p. 66). Les Indiens, qui ne restent dans ces lieux que le temps de la pêche aux perles, héritent d'une civilisation passée dont les fastes architecturaux accordent une certaine grandeur à leurs pratiques religieuses. L'environnement devient objet d'expression d'une société et, du même coup, est investi d'une double fonction décorative et symbolique.

On peut constater, dans de nombreux livrets, la permanence du principe cher aux romantiques qui lie étroitement la nature au drame. L'accord d'un paysage avec un état d'âme, un sentiment ou même un événement permet la fusion du descriptif et de l'expressif. Le cadre de l'action devient de la sorte miroir des forces qui animent les cœurs et les esprits des personnages.



12. *Mireille* de Gounod. Acte I, scène de la cueillette. Lithographie d'A. Lamy.

Wagner a parfaitement exprimé l'intérêt que peut revêtir, pour le dramaturge lyrique, une bonne relation entre ce cadre et la musique. Décrivant *La Reine de Chypre* d'Halévy, il note que l'opéra « se compose, dans sa forme extérieure, de deux parties distinctes, déterminées par le lieu où se passe la scène. Or, la différence caractéristique du lieu de la scène n'a jamais eu plus d'importance que dans ce drame, où elle donne une empreinte particulière tant à l'action qu'aux formes sous lesquelles elle se manifeste. Pour peu que vous prêtiez l'oreille aux accents d'Halévy, vous comprendrez comment on peut exprimer par les sons cette diversité locale[1] ».

L'opéra de Bizet débute avec un soleil radieux dans un ciel limpide et une mer que l'on imagine céruléenne. L'amour s'exhale sous un ciel étoilé ; l'orage éclate au moment du désastre (la découverte des deux amants) ; les pêcheurs accomplissent leurs danses de mort aux lueurs de brasiers, isolés au sein d'une forêt inquiétante. Et quand Zurga, au début de l'acte III, en un bel et fier monologue, tâche de démêler les fils du devoir et de la passion en retrouvant le calme nécessaire à la sagesse, ses premières pensées rattachent le cataclysme naturel de la fin de

l'acte II à la tourmente passionnelle qui l'a profondément ébranlé : « L'orage s'est calmé. Déjà les vents se taisent, / Comme eux les colères s'apaisent ! »

Selon un code simple, les lieux se chargent d'un sens qui donne plus de force au drame et que le public est à même de déchiffrer. Ils suivent une typologie fondée sur de véritables images d'Épinal parfois rudimentaires, par exemple dans les descriptions de la campagne et de la vie villageoise, comme dans *Le Chalet* d'Adam, ou la scène de la cueillette de *Mireille* (ill. 12). Un décor bien choisi projette immédiatement le spectateur dans le lieu et l'époque de l'intrigue. Le style troubadour et ses multiples ramifications au cours du siècle offre une palette d'effets, de sites, de lieux, de motifs, d'atmosphères et de thèmes d'une grande efficacité expressive et dramatique. L'acte IV de *Faust* présente ainsi, sur la toile de fond d'une cité moyenâgeuse, un duel (ill. 13).

Les dramaturges, qui échafaudent leur pièce en une série de tableaux contrastés, se fondent sur une conception picturale de la scène. C'est ce type d'écriture théâtrale qui a fait, en 1825,



13. Cadre moyenâgeux. *Faust* de Gounod, scène du duel entre Faust et Valentin sur la place publique (*L'Illustration*, 6 mars 1869). En 1869, un critique fait cette description : « Une place publique tout entourée d'une architecture féodale et gothique, où les flèches des cathédrales se mêlent aux poternes ogivales des tours. [...] des créneaux et des clochetons hérissent la silhouette d'une ville qui a le profil surprenant de Prague ou de Nuremberg. » (Amédée Achard, « Revue dramatique », *Le Moniteur universel*, 8 mars 1869.)

une grande part du succès de *La Dame blanche*, devenue par la suite une sorte de modèle en la matière, comme le note un journaliste de 1870 : « Ce qu'il faut remarquer dans *La Dame blanche*, c'est la couleur toute particulière que le musicien a su donner à son œuvre [...]. Ici, du reste, il nous faut adresser des éloges au librettiste, qui l'a secondé de tout son pouvoir et avec une rare habileté, en faisant de chacun de ses actes un tableau tantôt pittoresque (les montagnes d'Écosse, la fête rustique, l'orage), tantôt étrange et poétique (la reconnaissance de Georges dans le château d'Avenel [...]), mais toujours mouvementé, et dont chacun est absolument distinct des autres[2]. » Massenet et ses librettistes accentuent cette tendance, à l'autre bout de notre période, quand ils conçoivent *Werther*. « Les épisodes s'enchaînent à la manière de tableaux de genre ; les actes portent des titres comme s'il s'agissait de peintures ou de chapitres dans un livre d'images[3] » : La maison du Bailli, Les tilleuls, Charlotte et Werther, La nuit de Noël, La mort de Werther. Dans *Esclarmonde*, ils vont jusqu'à nier le temps narratif pour privilégier la conception picturale d'un conte fabuleux du Moyen Âge. Les six tableaux centraux mêlent les prestiges de la féerie aux décors de la chevalerie : terrasse de palais à Byzance, île enchantée, chambre du palais magique, place près de Blois, chambre dans le palais du roi Cléomer, forêt des Ardennes. Un prologue et un épilogue (construits musicalement sur les mêmes éléments) enchâssent l'ensemble dans le cadre étincelant de la basilique de Byzance, avec sa sainte iconostase. Par ce retour, les auteurs renvoient le spectateur aux premiers moments du drame qui semblent dès lors s'être déroulés hors du temps ou, plus exactement, selon les lois d'un temps légendaire éternel.

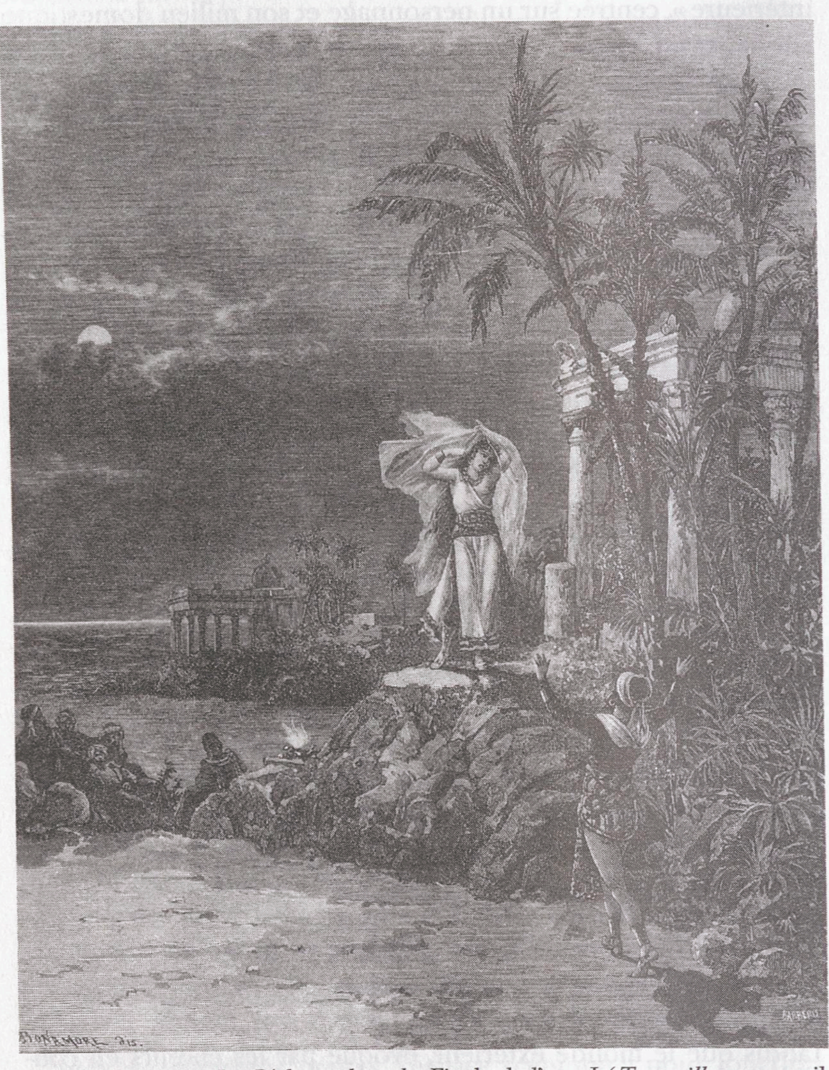
Espace ouvert et espace clos

Dans de nombreux opéras, l'espace scénique a pour fonction d'ouvrir l'action sur le monde extérieur ou, au contraire, de la refermer sur elle-même. Brutalement ou par gradation, la scène passe d'un espace ouvert à un espace clos, de même que le drame évolue, généralement, des manifestations collectives à l'expression individuelle. L'espace ouvert de la plage en plein soleil, au début des *Pêcheurs de perles*, fait place à l'espace plus fermé du temple et de la terrasse (isolement de Léïla, scène

amoureuse nocturne puis découverte des amants), qui précède l'espace totalement clos de la tente (monologue de Zurga et confrontation avec Léïla). À la vie au grand air succède la « vie intérieure », centrée sur un personnage et son milieu domestique (ill. 14, 15). C'est un contresens dans la mise en scène que de ne pas tenir compte d'un tel principe. Le dernier tableau, qui regroupe en une grande scène collective pleine de sauvagerie tous les protagonistes, réintroduit un espace naturel, mais plongé dans l'obscurité inquiétante de la forêt et de la nuit éclairée par un bûcher. Le drame se déroule de l'exposé au dénouement, selon une manière de rhétorique du décor.

Ce mouvement théâtral, qui consiste à ouvrir ou fermer l'espace, à passer du jour à la nuit, du collectif à l'individuel, est bien établi par Boieldieu et Scribe. L'acte premier de *La Dame blanche* se déroule en plein jour, dans un site champêtre et au milieu de la foule. « Le théâtre, précise le livret, représente l'intérieur d'une ferme écossaise ; le fond qui est ouvert laisse voir un site pittoresque, des arbres, des rochers, et une route qui descend de la montagne à la ferme. » Par un contraste saisissant, l'acte II débute par une scène intimiste (la domestique Marguerite est assise à son rouet) au cœur de la nuit, dans un espace clos : « Le théâtre représente un grand salon gothique. » C'est exactement le même dispositif qui articule les deux premiers actes de *La Juive*, l'un se déroulant sur une place publique, l'autre dans l'intérieur de la maison d'Eléazar. La scène grandiose des catholiques en fête, à l'occasion de l'ouverture du concile, a lieu en plein air, tandis que la pâque juive est célébrée dans la clandestinité. Le conflit fondamental du drame est, de la sorte, puissamment « mis en scène ». On citera encore les deux premiers tableaux de *Faust*. Dans le premier, le savant personnage exprime un dégoût métaphysique et songe au suicide ; le cadre austère et sombre de son cabinet de travail est l'image de son propre enfermement en lui-même : son monde intérieur. Tandis que le monde extérieur, évoqué par les chœurs en coulisse, se manifeste dans le tableau coloré et mouvementé de la kermesse.

Dans certains cas, les décorateurs, au lieu de juxtaposer deux types d'espace, les superposent, traduisant sur le plan visuel la tension contenue dans l'intrigue. En 1793, *La Caverne* de Jean-François Le Sueur met en scène un couple de nobles espagnols prisonniers de brigands. La partition[4] reproduit le célèbre décor



14. Espace ouvert. *Les Pêcheurs de perles,* Finale de l'acte I (*Teatro illustrato,* avril 1886).



15. Espace clos. *Les Pêcheurs de perles,* acte III, Duo Léïla-Zurga (*Teatro illustrato,* avril 1886).

autour duquel s'articule le drame : « Le théâtre représente une caverne taillée dans le roc. [...] Le théâtre est double de haut en bas, la caverne est surmontée d'une forêt qui avance jusqu'aux premières coulisses. » La même idée est reprise dans le grand opéra *Guido et Ginevra* (1838) de Scribe et Halévy, dont l'acte III présente l'intérieur de la cathédrale de Florence et des caveaux souterrains. À l'acte V de *Roméo et Juliette* (1867) de Gounod, Barbier et Carré, l'oppression de la crypte souterraine est accrue par l'aire supérieure où l'on devine, éclairées par la lune, les ruines d'un monastère entouré d'arbres (ill. 16) [5].

Un dernier exemple, puisé dans *Carmen* – indubitablement une réussite exceptionnelle en ce domaine –, nous permettra de saisir comment, à partir des mêmes principes, les auteurs ajustent



16. Superposition de deux espaces. *Roméo et Juliette* de Gounod, acte V, les ruines d'un monastère et la crypte souterraine. Esquisse de décor (1872) de Ph. Chaperon.

l'espace théâtral au drame. À l'espace citadin de l'acte I (la grande place de Séville) s'oppose l'espace fermé de l'acte II (la taverne de Lillas Pastia). De la scène collective organisée par les relations sociales (cigarières/soldats ; manufacture de tabacs/corps de garde) émergent les individus dont les destins vont se juxtaposer et se mêler. L'espace public, clair et ordonné puis perturbé par l'agent du drame, Carmen, est remplacé par un espace trouble, fermé sur les individus. L'acte III apporte la respiration et le mystère d'un espace naturel nocturne (rochers, site pittoresque et sauvage), tantôt poétique, tantôt inquiétant, où les passions vont suivre une voie fatale. L'acte IV, enfin, situé devant les arènes, fait basculer le sens du lieu représenté, comme le drame bascule vers le tragique. D'abord lieu d'accueil pour la grande corrida, le cirque absorbe, pour ainsi dire, la multitude. Le territoire qui reste vide devient un *espace de rejet* (ou d'exclusion) dans lequel Carmen et Don José, hors de la société, se déchirent jusqu'à la mort (ill. 17).

À plus petite échelle, les déplacements scéniques sont eux aussi conçus selon une sémantique de l'espace théâtral. Quand,

au premier acte des *Pêcheurs de perles*, Léïla a prêté serment, la mise en scène vient concrétiser l'accession de la jeune fille au rang de prêtresse : elle « gravit, précise une didascalie, le sentier qui conduit aux ruines du temple, suivie par Nourabad ». Le jeu autour du balcon, à l'acte II de *Roméo et Juliette* de Gounod, est à ce titre particulièrement significatif. Ce balcon, c'est le lieu d'ouverture de la chambre inaccessible de Juliette sur le monde. Les faits et gestes des personnages revêtent un sens en relation avec cet « espace suspendu », entre intérieur et extérieur, société et intimité, sol et ciel, menace d'être découvert et promesse de l'amour caché. Juliette et Roméo, au centre de la construction dramatique, apparaissent, se dissimulent, disparaissent, séparément puis ensemble ; le jeu des corps et des lieux traduit le mouvement des âmes. Maeterlinck se souviendra du procédé, mais en faisant de la tour, à l'acte III de *Pelléas et Mélisande,* le signe d'un rapprochement impossible entre les deux protagonistes, malgré la force de leur amour.



17. Espace de rejet. *Carmen*, acte IV, l'entrée du cirque à Séville. Esquisse de décors par Émile Bertin (reprise non identifiée).

Le milieu social – Théâtralité du religieux

L'intrigue d'un opéra se construit à partir des pratiques d'un groupe ou d'une catégorie sociale qui se combinent très souvent au jeu de tensions entre individu et collectivité. Les codes d'un milieu choisi peuvent constituer l'essentiel de la trame dramatique. La micro-société des pêcheurs de perles possède ses us et coutumes que les librettistes ont exposés dans un souci de réalisme mais aussi parce que le cadre social fournit à l'action des ressorts essentiels : l'organisation de la tribu et le rituel religieux sont au fondement du drame. Les scènes, les manifestations propres au monde exotique impliquent la création d'espaces particuliers. Par exemple, l'acte II de *La Pagode* de Saint-Georges (musique de Fauconnier, créée en 1859) débute par une scène d'adoration et d'offrandes dans les Grandes Indes avec pagode, autel, cassolettes de parfums. Les coutumes des pays lointains confèrent de surcroît une certaine vraisemblance au ballet en tant que pratiques autochtones (ill. 18).

L'opposition de plusieurs groupes forme un puissant principe dramaturgique, amplement utilisé dans le grand opéra : chrétiens contre juifs *(La Juive)*, protestants contre catholiques *(Les Huguenots)*, peuple opprimé contre oppresseur *(Guillaume Tell)*. Dans ces trois exemples, deux font référence à la religion. C'est une préoccupation majeure de l'opéra du XIXe siècle que d'inclure dans la typologie lyrique les scènes et pratiques religieuses [6]. Comme Chateaubriand a mis l'accent sur les richesses poétiques et sentimentales du christianisme dans son *Génie du christianisme*, les auteurs d'opéra français vont explorer son potentiel dramatique et appliquer cette démarche à toutes les religions. L'intrigue des *Pêcheurs de perles* est justement construite à partir des croyances des pêcheurs de Ceylan. Un grand-prêtre, des serments solennels, des cérémonies, un chant propitiatoire et un sacrifice expiatoire interviennent tout au long du drame. La panoplie des effets scéniques religieux trouve dans les sujets exotiques matière à variations.

Librettistes et musiciens ont compris l'extraordinaire potentiel émotionnel et scénique qu'ils pouvaient tirer des éléments extérieurs (célébrations, processions) ou plus intimes (prières) de ces pratiques. Suivant la voie tracée par Gluck (notamment dans *Alceste*), ils ont exploité, tout particulièrement dans le grand opéra, la théâtralité ou la pompe inhérentes à la liturgie, et les



18. *La Reine de Saba*, de Gounod, créée à l'Opéra le 28 février 1862. Gravure sur bois d'après les décors (acte II) de Charles Cambon et Joseph Thierry pour la création. Les sujets exotiques permettent d'intégrer aisément à l'intrigue le ballet nécessaire à la pompe scénique du grand opéra.

multiples « moments forts » à connotation religieuse qui renvoient le spectateur à sa propre expérience, raniment en lui les sentiments les plus profonds et les plus puissants : serments, mariages, couronnements, anathèmes et prières se multiplient.

L'intérêt scénique de tels moments est de faire appel à des lieux fortement caractérisés, comme l'église, qui permet de donner une touche gothique au décor et fait naître une atmosphère de religiosité. Vue de l'extérieur, elle se prête admirablement à la construction d'une scène avec effet de coulisse (à l'acte V des *Huguenots* on entend la prière des femmes regroupées dans l'église). De l'intérieur, elle offre son cadre grandiose à toutes sortes de cérémonies ou devient le lieu de rencontres secrètes. La scène de l'église du *Faust* de Gounod marque un des sommets du genre, réussissant à allier une atmosphère intime à la dimension théâtrale[7]. On sait, par ailleurs, quels bénéfices Wagner tira de ces expériences, jusque dans *Parsifal*.

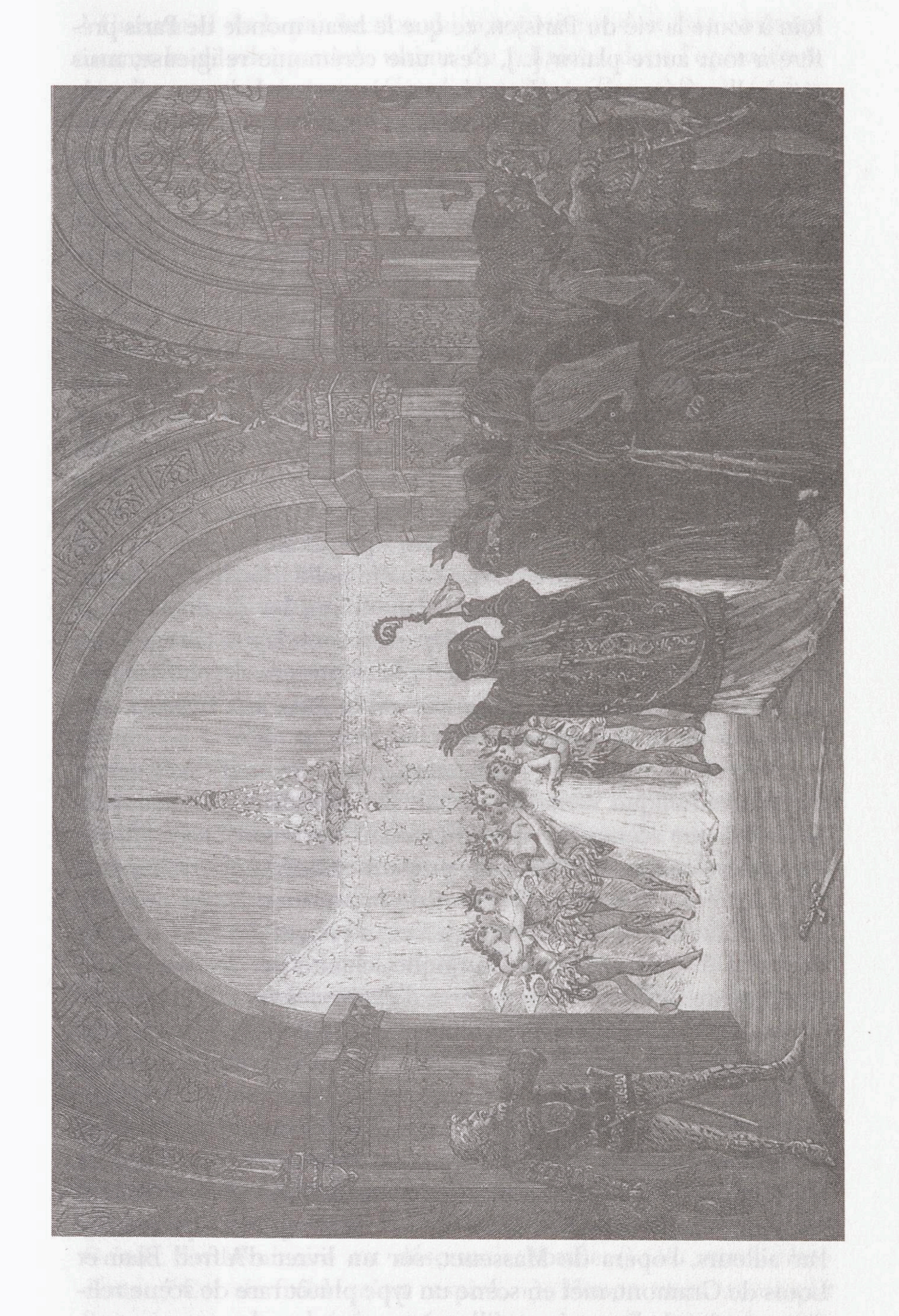
Un critique, malheureusement anonyme, a senti, dès la création de *La Juive* (1835), en quoi ce thème est à considérer comme le

fondement d'une nouvelle esthétique lyrique : « Ce nouveau sujet de *La Juive* est tout à fait un sujet catholique, apostolique et romain. Le progrès ici est plus visible que jamais. Depuis longtemps la mythologie était morte à l'Opéra ; le Moyen Âge avait remplacé la mythologie, le diable avait pris la place de Jupiter, les puissances infernales avaient chassé les nuées de divinités subalternes [...] ; plus de bosquets de roses, mais de bonnes et belles cathédrales gothiques [...] ; c'était là une féerie remplacée par une autre féerie, des puissances invisibles qui venaient au lieu et place de puissances invisibles. Le christianisme était enfin à l'Opéra, chassant rudement le paganisme fleuri et passionné ; mais cependant jusqu'à *La Juive*, le christianisme se dissimulait encore. On avait mis en musique ses croyances et ses superstitions, mais non pas en scène ses cérémonies et surtout ses ministres [8]. » Le critique conclut : « La révolution est accomplie. [...] À présent l'Église catholique est en scène ; à présent et pour longtemps nous ne sortirons pas du sujet chrétien. »

Scribe et Meyerbeer ont su renouveler ce thème et en exprimer sous une forme dramatique la portée philosophique. « *Robert le Diable*, explique Théophile Gautier, c'est le catholicisme avec ses superstitions, ses demi-jours mystérieux, ses tentations, ses longs cloîtres bleuâtres, ses démons et ses anges, toutes ses poésies fantastiques. *Les Huguenots*, c'est l'esprit d'analyse, le fanatisme rationnel ; la lutte de l'idée contre la croyance, du devoir contre la passion, de la négation contre l'affirmation ; c'est l'histoire qui se substitue à la légende, la philosophie à la religion. *Le Prophète*, c'est l'hypothèse, l'utopie, la forme confuse encore des choses qui ne sont pas, s'ébauchant dans une esquisse extravagante [9]. »

Si l'église tient une telle place sur scène, c'est qu'elle-même a développé sa propre dramaturgie et qu'elle est devenue à Paris, plus encore peut-être qu'aux siècles passés, un haut lieu du paraître. Jules Janin, qui réunit en lui seul les qualités et les défauts de l'homme de lettres parisien, a parfaitement décrit ce phénomène en 1842, dans un livre plein d'esprit qui emporta un vif succès, *Un hiver à Paris* : « Après l'Opéra, qui tient de près et de

Page ci-contre. 19. *Esclarmonde* de Massenet, 6e tableau, une chambre dans le palais du roi Cléomer, scène de l'exorcisme (*L'Illustration*, 18 mai 1889). L'évêque, suivi des moines et des bourreaux, surprend Roland et Esclarmonde, qu'il associe au démon. « Au moment où Roland s'avance pour défendre Esclarmonde, où les prêtres et les bourreaux se disposent à la saisir, des Esprits de feu surgissent et l'entourent. » (Livret, Paris, Hartmann, 1889, p. 45).



loin à toute la vie du Parisien, ce que le beau monde de Paris préfère à tout autre plaisir [...], c'est une cérémonie religieuse, mais une belle cérémonie, quelque chose qui se sente de la pompe et de l'éclat dramatique ; un enterrement, par exemple, un mariage, ou, mieux encore, un sermon. Il y a à Paris telle église que l'on vous cite pour l'éclat de ses lumières, pour les parfums de son encens, pour la belle voix de ses chantres, pour le nombre de ses enfants de chœur. On vous parle des dentelles de M. le curé, de la richesse de ses ornements et de la broderie de son surplis, comme on parlerait des châles et des robes d'une grande coquette[10]. » Tout est disposé « pour la fête des yeux », l'église devient un théâtre, la chapelle un boudoir, et les chanteurs de l'Opéra viennent s'y faire entendre. Puis, quand l'office divin est accompli, « chacun s'en va en regardant son voisin d'un regard curieux. Alors la conversation s'établit plus vive et plus bruyante ; on se demande si Monsieur un tel a bien chanté ; s'il ne chantait pas mieux à l'Opéra l'autre jour ; si M. le curé est bien portant. Le curé passe, on le salue avec un petit sourire qui veut dire : la messe a été belle[11] ! » Ainsi, « l'Église a sa part dans toutes les joies et dans toutes les douleurs de ce peuple singulier. Elle a, comme l'Opéra, ses modes, ses usages, son costume, ses fidèles abonnés. Bien plus, dans ces derniers temps, elle s'est mêlée plus que jamais aux excitations, aux besoins, aux exigences de la vie de chaque jour[12]. »

Toutefois, par souci de convenance, la censure veille à ce que la liturgie catholique véritable ne soit pas dépréciée par sa représentation sur scène. Il serait intéressant de reconstituer l'historique des scènes religieuses en prenant soin de noter le rapport plus ou moins direct du livret et de la musique à une pratique réelle. Constatons cependant que ce n'est pas le *Kyrie eleison*, emprunt évident au texte liturgique, chanté par le cortège de l'Évêque de Blois au troisième acte d'*Esclarmonde* (1889), qui sera à l'origine d'une démarche officielle faite au nom des plus hautes personnalités du monde catholique, en 1923 !, en vue de réviser la partition pour son entrée au répertoire de l'Opéra. En effet, l'ouvrage « va, paraît-il, offenser les dogmes en montrant sur la scène un évêque byzantin trahissant le secret de la confession[13] », écrit le directeur Jacques Rouché au ministre des Beaux-Arts. Malgré un heureux dénouement, l'anecdote reste des plus surprenantes. Par ailleurs, l'opéra de Massenet, sur un livret d'Alfred Blau et Louis de Gramont, met en scène un type plutôt rare de scène religieuse, celui de l'exorcisme (ill. 19).

L'essentiel de la production du compositeur doit être envisagé comme le développement ultime du religieux dans l'opéra français d'un XIX[e] siècle large. *Hérodiade* (1884), *Thaïs* (1894), *Le Jongleur de Notre-Dame* (Monte-Carlo 1902, Paris 1904), entre autres, exploitent le potentiel dramatique et stylistique du thème religieux mais expriment aussi le merveilleux chrétien, le mariage entre sensualité et spiritualité, parfois les tourments de la chair – force contraire à l'aspiration à une plénitude existentielle (ou à une vie spirituelle) que saura néanmoins atteindre Thaïs au moment de sa mort. La pécheresse de l'oratorio *Marie-Magdeleine* prend le visage de Manon ou de Thaïs. L'éternel féminin est revisité par une esthétique *fin de siècle* qui ne met plus de limite entre les affres du corps et celles de l'âme, entre le sentiment chrétien et le sentiment amoureux. « Toute la partie des amours de Salomé et de Jean, lit-on dans une critique d'*Hérodiade*, est de la main d'un maître assurément. La muse un peu maladive et embéguinée de M. Massenet excelle à décrire ces ardeurs mystiques, ces passions de sacristies, ces rêves brûlants de séminaristes [14]. »

Le deuxième tableau de l'acte III de *Manon* se déroule dans le parloir du séminaire à Saint-Sulpice (une architecture du XVIII[e] siècle), qui prête son cadre au drame avec une rare efficacité et revêt des sens différents selon la progression des événements. Le tableau débute par une scène purement théâtrale : les sonorités de l'orgue et le chœur des dévotes qui font contraste avec le tableau précédent du Cours-la-Reine. L'arrivée du Comte Des Grieux interrompt l'atmosphère de religiosité mondaine. La collectivité est abandonnée pour un face-à-face familial. Le lieu, d'abord espace de pratiques sociales, devient symbole d'un isolement du monde et de la société, le refuge à un malaise existentiel : « Je n'ai trouvé dans la vie/Qu'amertume et dégoût » répond le jeune homme à un père venu arracher son fils au séminaire (« Épouse quelque brave fille »). Le drame se resserre et laisse le héros seul. Désormais peut éclater le thème de la lutte entre la foi et l'appel des souvenirs (« Ah, fuyez, douce image à mon âme trop chère »). L'événement extérieur (la musique d'orgue au loin) rappelle le Chevalier à son devoir : l'office. Alors, la scène bascule. Arrive Manon, seule pendant que se déroule la cérémonie religieuse dont on perçoit les échos et à laquelle participe Des Grieux. Le séminaire est désormais hostile (« Ces murs silencieux... / Cet air froid qu'on respire... »). Manon vient accomplir l'acte inverse de celui de son amant : retourner au monde en le

détachant de l'engagement religieux. Avant la confrontation, Manon ose une « prière amoureuse[15] », suivie du duo, chargé d'une émotion toute particulière, parce qu'en ces lieux, la lutte de Manon pour raviver l'amour de son amant se transforme en un combat de l'amour humain contre la foi (« Ne parle pas d'amour ici, c'est un blasphème »). Le duo parvient à son sommet dramatique avec le second signal envoyé de l'église à Des Grieux (les cloches appellent à la prière). La scène s'achève sur le contraste saisissant entre les murs austères et l'abandon charnel du Chevalier en soutane dans les bras de sa maîtresse.

Outre l'extraordinaire intérêt dramatique et scénique, le recours à ce type de scènes donne l'occasion d'enrichir le vocabulaire musical. Les compositeurs puisent dans les styles associés à la musique d'église ou à des pratiques anciennes, ordinairement exclus des partitions (voir p. 168-170). Ajoutons que la Prière demeure longtemps, en soi, un numéro pratiquement obligé, dans tous les genres, même les plus futiles comme l'opérette. Le chœur « Le front dans la poussière, amis, prosternons-nous » des *Mousquetaires au couvent* (1880) de Louis Varney en est un exemple frappant.

Construction stéréotypée

Le cadre, le sujet et les grands traits de l'action dessinés, il reste à donner une forme dramatique à l'histoire. Librettistes et musiciens sont aidés par la conception stéréotypée de l'œuvre lyrique. Les scènes s'enchaînent selon un principe de continuité qui tente de créer un déroulement sans coupures dans l'action. Comme chez les auteurs classiques, le spectateur trouve dans le texte des éléments suffisants pour imaginer comment l'action se poursuit quand le personnage n'est plus en scène. Les rapports de causalité des événements et leur agencement dans le temps correspondent généralement à la progression classique : exposition (parfois complétée par une exposition différée), nœud, péripéties, dénouement[16]. Toutefois, les tenants et les aboutissants demeurent quelquefois difficiles à saisir tant les librettistes privilégient les situations au détriment de la clarté de l'histoire. C'est un reproche qui revient souvent sous la plume des journalistes et qui fait dire à un critique que le livret des *Pêcheurs de perles* a été *confectionné* par Cormon et Carré. Le chroniqueur s'explique : « Nous disons à dessein *confectionné*, car nous ne savons pas

d'autre expression pour caractériser le genre de canevas dont quelques auteurs se constituent les fournisseurs privilégiés[17]. »

Les situations dramatiques se répètent inlassablement : « Vous connaissez la scène : bonheur de se revoir, transports ineffables ; puis remords déchirants[18]. » Selon certains observateurs, les personnages suivent toujours les mêmes modèles. Le triangle formé par le soprano, le ténor et le baryton répond toujours aux lois convenues qui lient rôles et types de voix. « Léïla [...] reconnaît Nadir, qu'elle aime aussi parce qu'il est ténor ; elle n'aime pas Zurga, parce qu'il est baryton. C'est la règle aussi bien dans l'Inde qu'en Europe, à ce qu'il paraît. Pauvres barytons ! moins aimés, moins payés que les ténors[19]. » Zurga « est un baryton loyal ; Nadir, en sa qualité de ténor, a le cœur moins ferme[20] ».

La surproduction du XIXe siècle fait du théâtre un objet de consommation courante qui ne répond pas à des critères esthétiques très exigeants. L'ère de la « littérature industrielle[21] », que morigène Sainte-Beuve en 1839, ne trouve de limites qu'au siècle précédent. On fabrique à la chaîne des vaudevilles, des mélodrames, des romans-feuilletons dont les scènes sont pratiquement interchangeables. Patrick Berthier dénombre, entre 1836 et 1845, 2 802 pièces nouvelles (dont 1924 vaudevilles) et donne aussi l'exemple des 2 500 feuilletons dramatiques publiés, de 1831 à 1872, par Jules Janin dans le *Journal des débats*[22]. Scribe est le chef de file des auteurs qui considèrent leur art comme un savoir-faire. C'est à lui que l'on attribue l'expression de « la pièce bien faite », fondée « sur un art de la composition dramatique qui [doit] beaucoup aux recettes du métier et à la certitude qu'il [faut] que *ça marche* sur le spectateur[23] ». C'est lui, dira Brunetière, « qui a su rédui[re] en modèles l'art de faire une pièce[24] ». Dans un article écrit en 1877 à l'occasion de la parution de ses œuvres complètes, un journaliste le présente comme le maître « des combinaisons théâtrales d'un effet saisissant[25] ». Les auteurs appliquent, longtemps après sa mort, les principes de Scribe, par le recours à une « charpente » sur laquelle on peut « plaquer toutes sortes de stucs[26] ».

Sources d'inspiration, emprunts et références

En définitive, les sujets d'opéra ne sont que très exceptionnellement originaux. Les livrets sont habituellement conçus comme des adaptations d'œuvres, de romans ou de pièces de théâtre. Les

librettistes puisent encore dans des thèmes à la mode, mêlent plusieurs sources et s'inspirent d'événements récents. La vogue du roman historique inaugurée par Walter Scott contribue largement à l'émergence du grand opéra, de même que le goût pour le fantastique, pour la poésie de la nuit et des tombeaux, imprègne la production dramatique et lyrique, comme en témoigne le ballet des nonnes de *Robert le Diable* (1831). *Le Pré aux clercs* (1833), *Les Huguenots* (1836) et *Carmen* (1875) sont inspirés de Prosper Mérimée. *Faust* et *Mignon* sont conçus d'après les originaux de Goethe mais aussi d'après des pièces du boulevard, etc.

Les auteurs des *Pêcheurs de perles* ont choisi un sujet exotique, largement développé en leur temps, qu'ils ont souhaité renouveler en puisant, très probablement, dans un ouvrage paru au moment de la conception du livret et que nous avons retrouvé, *L'Île de Ceylan et ses curiosités naturelles*, d'Octave Sachot [27]. Tout est là : description minutieuse de la pêche des perles, des superstitions qui l'entourent, des lieux (avec rocher dominant la mer, ruines d'un temple), les huttes des Indiens. Même les sorcières, que Cormon et Carré avaient introduites puis rejetées, font partie de la description de Sachot.

Pour constituer une intrigue, ces données ont été combinées à des éléments tirés de *La Vestale* (1807), tragédie lyrique en trois actes de Spontini composée sur des vers de Victor Joseph Étienne de Jouy, en appliquant à son livret une série de modifications, notamment en amplifiant un thème secondaire, l'amitié de Cinna et Licinius. Malgré tout ce que doit le livret de 1863 à celui de 1807, les deux œuvres restent d'esprit différent. Au milieu du XIXe siècle, le livret tend à perdre son statut d'objet littéraire. Nous sommes ainsi bien éloignés de l'esthétique de *La Vestale*. Dans l'édition originale du livret [28], Jouy défend dans un avant-propos le genre littéraire de la tragédie lyrique qu'il se refuse à considérer comme mineur, et se réfère au grand Racine pour expliquer ses propres licences. Les différences entre les deux livrets tiennent aussi au changement de contexte politique. *La Vestale* glorifie Licinius (Napoléon) alors que *Les Pêcheurs* abandonnent le drame historique, aux résonances contemporaines, pour un drame passionnel et exotique atemporel.

Outre les sources d'inspiration pour le sujet, nous distinguerons trois degrés dans les emprunts ou références structurelles à des éléments préexistants servant à la mise en forme d'un livret : l'utilisation de *schémas*, l'emploi de *modèles* et le recours aux

réemplois. Le schéma est la catégorie la plus abstraite qui ne retient que des traits généraux, des plans. Les auteurs suivent les canevas imposés par l'habitude et les usages. La découpe classique du drame à laquelle nous venons de faire allusion, la répartition des scènes (chœur d'introduction au premier acte, scène amoureuse au deuxième) définissent un plan général de l'œuvre dont les dramaturges ne peuvent guère réclamer la paternité.

Très tôt, les critiques se sont complu à relever ces automatismes d'écriture et les ridicules qui leur sont attachés. Un chroniqueur fait ce commentaire, après avoir entendu *Le Chalet* d'Adam en 1836 : « Suivant l'usage, nous voyons au lever du rideau une troupe de villageois, hommes et femmes, qui viennent nous annoncer que "Des premiers feux du jour l'horizon se colore" et nous répéter longtemps en chœur : "Partons, partons pour la ville", sans en perdre pour cela un pouce de terrain [29]. » L'introduction est, en effet, une des parties les plus régulières d'un livret, bien que l'on trouve divers types de construction [30] (chœur seul, air isolé, vaste scène mêlant solistes et chœur). *La Dame blanche* offre une fois de plus un exemple parfait de la formule la plus habituelle, celle que l'on retrouve notamment dans *Les Pêcheurs de perles* (voir tableau ci-dessous).

Introduction type d'un opéra

La Dame blanche	*Les Pêcheurs de perles*
A. Chœur et danses (réjouissances)	A. Chœur et danses (réjouissances)
B. Des personnages se détachent du groupe et dialoguent avec la foule	B. Zurga dialogue avec la foule
C. Arrivée du héros (Georges Brown) dans la montagne (« Mais quel est cet étranger ? »)	C. Arrivée du héros (Nadir) au milieu des rochers (« Mais qui vient là ? »)
D. Présentation des personnages	D. Présentation des personnages
E. Air de Georges Brown conclu avec le chœur	E. Air (écourté) de Nadir conclu avec le chœur
A. Liesse générale, reprise du chœur	A. Liesse générale, reprise du chœur

Si le schéma trop général ne suffit pas à exciter l'imagination des auteurs, il leur faut s'inspirer d'un opéra précis : leur création dépend d'un modèle. Enfin, l'écrivain peut avoir recours à ses « papiers » qui regorgent de vers de toutes sortes, de projets avortés, d'airs écartés, ou même reprendre d'un livret ancien quelques tirades bien venues ; nous pouvons alors parler de

réemploi. Les trois types d'emprunts délimitent une écriture standard, véritable dispositif de fabrication.

De la sorte, les librettistes puisent dans un fonds de situations qui leur permet d'échafauder rapidement leur ouvrage, tout en répondant à l'attente du spectateur. La répétition des schémas conventionnels permet une grande lisibilité. L'originalité des écrivains réside alors dans le renouvellement des formules consacrées ou, tout simplement, dans l'aptitude à créer un nouvel assemblage d'éléments connus : le choix supplée à l'invention. La coterie des auteurs dramatiques, vertement tancée par la critique, ne fait que « retourner les vieux habits et recoudre les vieux galons de l'ancien répertoire [31] », régulièrement rajeunis par les thèmes à la mode et les nouveaux mouvements littéraires.

Un exemple précis nous permettra de comprendre comment le traitement d'une scène-type peut évoluer par surenchère de l'idée première. La romance ou sérénade sous le balcon, si possible avec guitare, est une scène quasi obligée des espagnolades [32]. Elle a été conçue en tant que moment dramatique ou de tendre poésie. Dans le finale de l'acte II des *Fausses Apparences ou l'Amant jaloux* (1778) de Grétry, Florival chante, accompagné par un ensemble de cordes *pizzicato* et de deux mandolines, sa sérénade « Tandis que tout sommeille », sous les fenêtres de Léonore, et provoque la jalousie d'Alonze.

Le même genre de scène est détourné de son sens premier et devient une situation comique. Elle peut alors se démultiplier. Dans *Les Pontons de Cadix* (livret de Paul Duport et François Ancelot, musique d'Eugène-Prosper Prévost, 1836), Savenay, un officier français, joue de la guitare puis entonne une romance pendant qu'Héléna et sa nièce Olivia chantent un fandango, sorte de contre-romance, pour qu'on ne puisse pas entendre son soupirant. Au troisième acte du *Duc d'Ollone* (1842) de Scribe et Saintine, musique d'Auber, au même instant, trois hommes viennent, à leur façon, déclamer sous le balcon de leur bien-aimée. La situation classique est tournée en ridicule par cette surenchère mais aussi par l'écriture poétique qui souligne l'extravagance amoureuse et même la sottise des personnages. *Don Pèdre* (1857), de Cormon et Grangé, musique de Ferdinand Poise, présente à l'acte I une inversion de la scène. C'est la belle Nérédha qui, sur son balcon, chante en s'accompagnant d'une mandoline, et ses deux prétendants (Fabio et le roi déguisé), qui se retrouvent nez à nez. Le cliché trouve son point d'aboutissement dans le délicieux *Chérubin* de

Massenet (1903). Là, les librettistes Francis de Croisset et Henri Cain concentrent la scène sur un seul homme (rôle travesti). À l'acte II, Chérubin, placé sous les fenêtres d'une auberge, à la faveur de la nuit, se voit contraint de courtiser trois dames à la fois, l'Ensoleillad, la baronne et la comtesse, qui lui enverront, chacune, un gage d'amour. Chérubin se dira alors « tout mitraillé d'amour ! »

Schéma classique, schéma mélodramatique

Selon le schéma classique, le héros doit, pour arriver à ses fins, franchir une série d'obstacles qui sont le point de départ de situations conflictuelles et forment les péripéties constituées de renversements de l'action ou de modifications soudaines de situation. Traditionnellement, le personnage féminin attend. On voit comment *Carmen* brise cette idée.

Le dénouement comprend ordinairement « l'élimination des derniers obstacles ou la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter ; ces événements sont parfois désignés par le terme de catastrophe[33] ». Les auteurs usent et abusent de la recette du retournement de situation. Ils savent que le public apprécie toujours, comme Boileau dans son *Art poétique*, « qu'en un sujet d'intrigue enveloppé, / D'un secret tout à coup la vérité connue / Change tout, donne à tout une face imprévue ». Une loi fondamentale de la dramaturgie prescrit que « le sort de tous les personnages importants soit fixé et qu'aucun des problèmes posés par la pièce ne reste sans solution[34] ». Les librettistes des *Pêcheurs de perles* en laissant pour compte, dans leur conclusion, la dimension sociale et religieuse du drame dérogent à ce principe.

Le schéma mélodramatique, fondamental dans l'avènement du grand opéra, vient souvent compléter l'agencement classique du drame, malgré les remontrances de plus en plus sévères des journalistes. En effet, pendant tout le siècle, le mélodrame a été « à la fois prisé du public le plus large et méprisé par les critiques et les historiens de la littérature qui rarement à son égard abandonneront le ton de l'ironie condescendante et de la dérision systématique[35] ».

La caricature du genre placé sous l'autorité de Pixérécourt, que l'on trouve en 1817 dans un opuscule intitulé *Traité du mélodrame,* affleure dans maints livrets : « On placera un ballet et un tableau général dans le premier acte ; une prison, une romance et

des chaînes dans le second ; combats, chansons, incendie, etc. dans le troisième[36]. » De nombreux opéras sont dérivés de ces « drames des rencontres fortuites et du dénouement rapide d'une crise (dont les fils se sont noués vingt ans auparavant)[37] ». La reconnaissance, principe essentiel du mélodrame, est elle aussi largement exploitée. Elle marque la fin de la persécution et s'opère par le biais de « la voix du sang » ou de « la croix de ma mère ». Cormon et Carré ont habilement réuni les deux termes et les grands sentiments auxquels ils se réfèrent dans *Les Pêcheurs* : morale, liens filiaux, figure maternelle. Un opéra-comique d'Aimé Maillart, sur un livret de Lockroy et d'Adolphe Philippe Dennery (ou d'Ennery), créé à l'Opéra-Comique en 1852, fait du procédé le titre même de l'œuvre : *La Croix de Marie.* Dans la scène 2 de l'acte I, le père de la jeune fille (Marie) lui confie l'objet mélodramatique par excellence :

> Ce soir, au monastère,
> Prends avec toi ce gage de bonheur.
> C'est la croix de ta mère,
> Place-la sur ton cœur.

Auteur très critiqué par une certaine élite pour son mauvais goût et sa prolixité, Dennery (1811-1899) obtient néanmoins un large succès populaire, d'où son surnom, « Shakespeare du peuple ». Il pousse le genre du mélodrame dans ses derniers retranchements avec *Les Deux Orphelines* en 1874. « On le tenait ainsi pour l'inventeur de "la croix de ma mère"[38]. » Le recours *in extremis* au collier n'est rien d'autre que « *ce fameux bienfait qui n'est jamais perdu,* et qui est la providence des victimes d'opéra-comique[39] ».

Dans le dernier quart du siècle, ces modèles ne tombent pas, à proprement parler, en désuétude, mais sont plutôt mêlés à d'autres formes, combinés à de multiples courants littéraires et esthétiques (naturalisme, wagnérisme, symbolisme).

La Vestale comme modèle de construction – Deux exemples de réemploi

Cormon et Carré ont construit le drame des *Pêcheurs de perles* sur le modèle de *La Vestale* tant, comme nous l'avons constaté, du point de vue des personnages et de la thématique que du plan précis de la pièce qu'ils ont, comme Jouy, divisée en trois

actes. Les deux tableaux ci-contre permettent de visualiser le rapport entre l'œuvre nouvelle et son modèle pour les actes I et II. Le dernier acte possède dans les deux cas un changement de décor. La résolution du drame diffère mais l'on retrouve le thème du feu au centre du dénouement. Dans *La Vestale*, tonnerre et éclairs provoquent la frayeur (« Ô terreur ! Ô disgrâce ! »), puis une éruption volcanique est accompagnée d'un miracle. Dans *Les Pêcheurs de perles*, l'incendie final terrifie les pêcheurs et permet à Zurga de libérer les deux coupables. Pour achever l'opéra, les librettistes de Bizet avaient songé à reprendre le dernier duo de Nadir et Léïla (« Ô lumière sainte », n° 14), ce qu'avait fait Jouy pour Spontini, en insérant le duo du deuxième acte dans le dernier tableau.

Comparaison des premières scènes de *La Vestale* et des *Pêcheurs de perles*

La Vestale modèles	*Les Pêcheurs de perles* parties calquées	ordre d'apparition
1. préparatifs d'une fête, jeux, danses	chœur dansé	(1)
2. duo d'amitié	duo d'amitié	(3)
3. prière des vestales	prière des pêcheurs	(5)
4. Julia et la grande Vestale	Léïla et Nourabad	(4)
5. couronnement de Licinius	élection de Zurga comme chef	(2)

Comparaison des actes centraux de *La Vestale* et des *Pêcheurs de perles*

La Vestale modèles	*Les Pêcheurs de perles* parties calquées
1. Hymne du soir	1. chœur « L'ombre descend des cieux »
2. Julia et la grande Vestale	2. Léïla et Nourabad
3. Julia seule	3. Léïla seule
4. arrivée de Licinius et grand duo	4. arrivée de Nadir et grand duo
5. le feu sacré s'éteint et attire l'attention	5. amants découverts (orage)
6. fuite de Licinius	6. fuite de Nadir
7. le peuple réclame vengeance	7. les Indiens réclament vengeance

Les réemplois ne sont guère aisés à déterminer ; les auteurs ne font aucune publicité sur leurs propres emprunts ou réactualisations de vieux projets. Nous avons cependant pu établir deux exemples, sans doute inédits (voir Annexe 7). La chanson de Nadir « De mon amie fleur endormie » est tirée d'une première version d'un air de l'opéra-comique *Lalla-Roukh* (1862) de Félicien David auquel participa Michel Carré. Inversement, un passage coupé du livret original des *Pêcheurs* sera réemployé par Carré pour le *Roméo et Juliette* de Gounod, créé au Théâtre-Lyrique le 27 avril 1867.

L'opéra à numéros et ses transformations

Le livret évolue selon une forme extérieure découpée en scènes, substituées dans la partition par des récitatifs et des entités dont la dénomination, air, chœur, finale, fait référence à un contenu musical. Dans la table des pièces formant un opéra, ces entités sont numérotées dans leur ordre d'enchaînement *. Leur succession compose l'opéra à numéros. Chacune d'elles est autonome et possède sa propre logique thématique et tonale. L'opéra italien, plus encore peut-être que l'opéra français, obéit aux usages de l'opéra à numéros qui offrent la possibilité de réemployer d'une œuvre à une autre les mêmes éléments et permettent une véritable production à la chaîne[40]. En 1841, Blondeau se plaît à caricaturer cette pratique dans un article en forme de recette, « Comment se font les opéras en Italie », applicable dans l'esprit à l'opéra français : « L'ordonnance d'un opéra est à peu près toujours la même, qu'il soit bouffe ou sérieux, et dans l'ordre suivant : d'abord, une espèce d'ouverture [...] cette ouverture, qu'au surplus on n'écoute jamais, n'a aucune espèce de rapport avec l'ouvrage et est toujours en *ré* majeur avec trompettes. [...] Si l'ouverture finissait autrement que par le fameux crescendo, cette pierre de touche de tout morceau de musique, elle serait impitoyablement sifflée. [...] Après l'ouverture on entend un chœur, un air de second chanteur, un air de seconde chanteuse, un air bouffe, un duo et un final en *mi* bémol : voici pour

* Par exemple : N° 1 Chœur et scène ; N° 2 Récit et duo ; N° 3 Chœur ; N° 4 Romance…

le premier acte. Le second acte est toujours un champ de discussions, de pourparlers, pour décider qui des deux, de la *prima donna assoluta*, ou *di cartello*, ou du *primo tenore assoluto*, chantera le premier morceau du second acte. [...] Enfin, toute concession débattue et accordée, on entend un air de première chanteuse, dans le ton, le mouvement, et avec les principaux passages qu'il lui a plu d'indiquer au compositeur, qui doit se soumettre, quelque dépit qu'il en ait, ou se résigner à n'être pas chanté ; ensuite, un air de premier chanteur, qui ne chante qu'aux mêmes conditions ; après cela, vient assez ordinairement un duo entre la première chanteuse et le premier chanteur, précédé ou suivi d'une indispensable polonaise, plus un quintetto, ou un sextetto, quelques remplissages et un finale[41]. »

Même si la classification des numéros est moins rigoureuse que dans l'opéra seria du siècle précédent, la dramaturgie lyrique reste, une bonne partie du XIXe siècle, fidèle à une sorte de catalogue des airs et situations. Donnons quelques exemples. L'air à vocalises, dont le but essentiel est de faire briller la cantatrice et de provoquer l'admiration du public, bien qu'il soit de plus en plus critiqué, demeure un des ingrédients importants d'un opéra à succès. L'air de Léïla au premier acte se place dans cette catégorie, tout comme la célèbre polonaise de Philine « Je suis Titania la blonde » dans *Mignon* (acte II), composée pour faire briller le soprano Marie Cabel. Près de vingt ans plus tard, le public peut se délecter de l'air de bravoure de Manon (acte III, 1er tableau) « Je marche sur tous les chemins », « concession évidente à la virtuosité de la chanteuse[42] » s'empresse de conclure un critique. Il faut remarquer, toutefois, que librettistes et musiciens s'entendent afin de justifier par une situation particulière l'emploi des vocalises. Dans ce cas précis, elles traduisent la vivacité, la gaieté et le rire de l'héroïne ; ailleurs elles serviront à exprimer la folie ou encore le surnaturel.

La cavatine de Léïla à l'acte II des *Pêcheurs de perles*, dans laquelle le cor joue un rôle privilégié, appartient à un type d'air avec instrument concertant apprécié indifféremment dans l'opéra-comique ou dans le grand opéra. Ferdinand Hérold en a donné une sorte d'archétype dans la belle page d'Isabelle, « Jour de mon enfance », au second acte du *Pré aux clercs* (créé à l'Opéra-Comique en 1832), précédée d'une introduction pour violon solo, digne d'un concerto. Gounod, même dans le cadre d'un opéra de demi-caractère, plus « sérieux » et moins conven-

tionnel, n'a pas dérogé à la tradition, écrivant la cavatine de Faust, « Salut demeure chaste et pure », avec violon solo. Dans cette lignée, la célébrissime Méditation de *Thaïs* (1894) marque un point limite, puisqu'elle présente un « air pour violon », accompagnant l'héroïne muette plongée dans ses pensées.

L'opéra à numéros a le mérite d'être d'une grande clarté, qualité essentielle pour le public. L'évolution vers un mouvement musical continu tendant à suivre le déroulement du drame hors d'un carcan formel préétabli est donc ressenti comme une entrave à la compréhension de l'œuvre, d'autant qu'elle s'accompagne d'une transformation de la phrase lyrique en une déclamation chantante continue qui fatigue l'auditoire. Louis Roger, qui n'aime guère Berlioz, ne manque pas de relever cette tendance fâcheuse dans *Les Troyens*. Excepté quelques numéros clairement identifiables, « la partition est un récitatif assommant qui porte l'ennui jusque dans les couloirs. Les ouvreuses s'endormaient sur leurs chaises. Toutes les données reçues pour la composition d'un opéra sont rejetées par M. Berlioz. Ouverture, trios, quatuors, ritournelles, couplets, cadences, points d'orgue, il n'admet rien de tout cela. Son récitatif interminable et fatiguant ne vous laisse pas une seule minute de répit. Où le libretto indique un air, vous trouverez une mélodie funèbre [43]. » Henri Vignaud précise que « ce ne sont pas cependant les airs qui manquent dans *Les Troyens*: le livret en désigne un grand nombre ; mais je défie que l'oreille la plus exercée saisisse le point précis qui sépare un air de M. Berlioz des récitatifs qui le précèdent ou le suivent [44]. » Ce sont l'abolition d'une délimitation claire des styles narratifs et expressifs et la généralisation d'une expression vocale libre mêlée au chant de l'orchestre qui déconcertent l'auditeur. Car l'usage d'un arioso et de sections en déclamation souple et irrégulière n'est pas neuf. Les différents types de récitatif, les *parlante* déroulant une déclamation épurée sur un riche tissu orchestral, le récit *recto tono*, les multiples phrases lyriques coulées dans le moule des vers sans structure musicale préétablie, les multiples catégories d'airs représentent une belle palette de possibilités sur laquelle le compositeur académique, avec circonspection, ne prend que quelques éléments pour confectionner un numéro.

Gounod, comme l'a montré Steven Huebner, occupe une position médiane qui nous permet de bien saisir le jeu subtil entre

forme musicale, style vocal et déroulement dramatique. Il n'abolit pas l'ancien système, mais multiplie et élargit les passages non codifiés tout en conservant un sectionnement clair et en se fondant souvent sur des modèles qu'il contracte ou écourte. Ainsi au début de *Faust*, les rêveries du ténor « sont largement menées en déclamation non périodique ». Néanmoins, « on perçoit vaguement l'élaboration d'un *grand air* conventionnel avec section lente et *cabalette*, car en deux occasions Faust s'engage dans un passage qui semble être le début d'une section périodique complète. Le premier ("J'ai langui triste et solitaire") possède les caractéristiques d'une section lente lyrique, mais après seulement huit mesures, on assiste à une modulation à la médiante et à un changement de texture ». Le second (« Salut ! Ô mon dernier matin ») « a la découpe d'une *cabalette* martiale » et « est également interrompu, cette fois par des jeunes gens à l'extérieur [45] ».

La mélodie continue véritable rejette l'articulation harmonique usuelle des phrases aux structures régulières et symétriques. Pour Auguste Durand, certains passages des *Troyens* sont « complètement incompréhensibles » à cause d'un « manque absolu de *cadences*, qu'il définit comme « chute de la phrase », « point », « respiration », « repos ». La cadence parfaite « est la plus nécessaire et la plus employée ; c'est elle qui détermine la tonalité, et qui repose vraiment l'intelligence de l'auditeur ». Or, regrette le critique, « Berlioz ne connaît ou n'emploie que des *cadences évitées.* Sa phrase commence et ne finit point. Figurez-vous un livre quelconque, dans lequel tout un chapitre de plusieurs pages n'est qu'une seule et même phrase. On ne penserait jamais à commencer un second chapitre. De même, dans *Les Troyens*, l'acte entier n'est qu'une seule et même phrase. Aussi quand la toile se baisse, on peut voir toutes les poitrines se dilater, comme si depuis longtemps la respiration avait été suspendue [46] ».

Presse et public sont longs à accepter l'abolition pure et simple des numéros. Johannès Weber, pourtant à l'écoute des théories wagnériennes, ne craint pas d'écrire en 1893 : « Les formes dites conventionnelles ne sont répréhensibles que lorsqu'elles s'accordent mal avec la marche d'une action scénique ; dans le cas contraire, pourquoi les éviter ? Je dirais plus : pourquoi ne pas les rechercher [47] ? » Massenet, qui ressent vivement la nécessité de constuire un drame musical en adéquation avec le langage de la fin du XIXe siècle et aux théories dramaturgiques et réalistes, sait

aussi qu'il ne peut, pour plaire à son public, rejeter totalement les formes anciennes. On le voit donc aller d'un genre à un autre sans jamais s'orienter de façon décisive dans une voie. Le wagnérien Victorin Joncières le lui reproche. Selon ce critique et compositeur, ces revirements sont le signe d'un « manque de conviction » et d'une « préoccupation trop exclusive du succès[48] ». Même dans *Werther*, la trame symphonique et la continuité du discours musical s'étendant sur un acte entier ne peuvent masquer les références aux typologies des airs et des situations. « Werther, constate à son tour Ernest Reyer, arrive le premier et chante une invocation à la nature, invocation qui m'a tout l'air d'une cavatine, sans la *cabalette*, il est vrai, mais une cavatine tout de même et qui, je vous l'assure, n'a absolument rien de wagnérien[49]. » De la même façon, Marcel Rémy tient à faire remarquer que « l'air de bravoure, quoique dissimulé, jette encore des lueurs dans *Werther* », et juge que « l'importance donnée au rôle de Sophie n'est qu'un prétexte à romances[50] ». Une dizaine d'années plus tôt, Moreno remarquait dans *Manon* la même prégnance du modèle de l'opéra à numéros : « M. Massenet a voulu [...] éviter ce qu'on appelle le "morceau" avec ses formes définies et symétriques ; mais, quoi qu'il en ait, le morceau revient sans cesse sous sa plume plus ou moins déguisé, avec son motif initial, son milieu et la reprise du premier motif[51]. » Massenet a remplacé les dialogues parlés traditionnels de l'opéra-comique par le mélodrame[52] (texte parlé accompagné de musique), perpétuant et amplifiant en cela une vieille tradition française, mais dont le résultat – la permanence mélodique (au chant ou à l'orchestre) – a pu être perçu comme la conséquence de l'influence de l'école wagnérienne. « Ce n'est plus l'opéra-comique banal, commente un journaliste de 1884, [...] ce n'est pas l'opéra avec ses récitatifs. C'est une application à la scène française du procédé de la mélodie continue dont Wagner s'est fait l'apôtre[53]. » Le chroniqueur reconnaît « la puérilité du système qui consiste à arrêter l'action d'une pièce pour permettre à un morceau musical de se développer » mais ne sent « pas très bien le charme d'un dialogue constamment soutenu par un bavardage plus ou moins significatif de l'orchestre ».

Ces réflexions conduisent à s'interroger, d'une part, sur le rapport subtil entre forme musicale et forme dramatique et, d'autre part, sur la répartition de l'expression (ou du sens) entre texte et musique.

CHAPITRE V

L'espace et le temps
Le jeu avec la réalité

En se déroulant dans l'espace scénique défini et en suivant une forme dramatique choisie, les thèmes et les personnages prennent vie et s'inscrivent dans une nouvelle dimension, celle du temps. Dans l'opéra, aux conventions habituelles du théâtre s'ajoutent les exigences particulières du domaine lyrique. La forme de la pièce se développe dans un double but dramatique et musical qui rend plus complexe le rapport, déjà subtil, d'une pièce ordinaire avec la réalité et oblige les librettistes à des constructions particulières. Il faut ajouter aux conventions théâtrales habituelles (expression plus ou moins raffinée, versification, aparté, etc), d'une part un approfondissement du jeu avec le temps, d'autre part un élargissement de l'espace, ou l'apport de procédés particuliers, comme la coulisse.

Une fois acceptée la convention qui remplace la parole par le chant, le spectateur d'un opéra découvre rapidement que le livret prend en compte deux principes propres à la musique : les retours et les superpositions. Une section du discours peut être reprise pour des besoins formels (par exemple dans une forme de type aria da capo ABA) ; les voix peuvent se superposer (dans les ensembles et les chœurs). Afin d'offrir une impression de vraisemblance, les auteurs doivent agencer leur livret de telle sorte que ces situations soient amenées le plus logiquement possible.

L'opéra, qui a été longtemps le cadre du merveilleux, conserve toujours une propension à jouer des lieux et à varier l'espace et les décors. Les changements de décors ont une quadruple fonction au sein du spectacle. Ils obéissent tout d'abord aux

exigences de la vraisemblance et fournissent un cadre adapté à l'action. Ils peuvent avoir une fonction psychologique et poétique en répondant aux sentiments des personnages. Par une dynamique de contrastes, ils constituent un agent dramatique puissant. Enfin, dans leur succession, ils contribuent à rendre perceptible la dimension temporelle.

Temps continu et temps éludé – Incursion du passé

L'opéra présente réellement au spectateur tous les événements du drame présent. Quand il n'est pas possible de réaliser cela *de visu*, la coulisse permet de donner l'illusion que l'on assiste à l'action sans qu'elle nous soit contée. Le passage d'un acte à un autre, souvent occupé par un entracte, pose le problème de la logique temporelle du drame. Faut-il tenir compte de ce « trou noir » du temps ? Les auteurs disposent de plusieurs solutions. La plus simple est de concevoir deux actes juxtaposés sans transition, entre lesquels le temps est éludé. Au début de l'acte III des *Pêcheurs*, nous nous retrouvons brusquement à l'intérieur de la tente de Zurga. Seule l'audition au début de l'acte des derniers soubresauts de l'orage, qui a éclaté à la fin de l'acte précédent, permet de relier les deux moments. Le temps semble avoir été contracté. Le procédé du temps éludé a la valeur d'un raccourci dramatique, projetant l'histoire en avant.

Les librettistes peuvent augmenter l'impression de raccourci en accolant deux actes dont les événements sont séparés par un long laps de temps. C'est le cas entre le premier et le deuxième acte de *Carmen*. L'un s'achève sur la faute de Don José, qui laisse s'enfuir l'héroïne. L'autre débute dans la taverne de Lillas Pastia où ont lieu les retrouvailles de Carmen et José, libéré après avoir purgé une peine de prison de deux mois.

Au sein du temps continu qui enchaîne inéluctablement les scènes, les auteurs introduisent quelques moments durant lesquels les protagonistes évoquent des événements révolus, ouvertures momentanées du temps qui permettent l'irruption du passé dans le drame. Il s'agit souvent d'instants bien délimités, – pensées à voix haute ou récit fait au passé à un interlocuteur attentif, parfois développé au présent narratif. Cependant, la limite entre action passée et présente n'est pas toujours claire.

Le numéro 2 des *Pêcheurs de perles*, le célèbre duo entre Nadir et Zurga, est à ce titre exemplaire. Après quelques répliques, les

deux amis évoquent l'instant passé où ils assistèrent à l'apparition d'une femme voilée. La description débute selon les gradations conventionnelles du récit avec l'emploi du temps passé puis du présent de narration. Mais, dans l'évocation de l'émoi amoureux puis de la jalousie qui ont bouleversé leur vie, les deux amis donnent l'impression de revivre véritablement ces moments. Le fait de répartir entre deux personnages la narration d'événements passés permet le dialogue, un échange et donc l'illusion d'une action au présent. Le style direct au présent s'impose et le spectateur oublie qu'il assiste à un récit.

En dehors de ce travail, relativement habituel dans une pièce, les librettistes élaborent le livret dans l'optique d'une mise en musique. Dès lors, l'écriture littéraire doit répondre à de nouvelles exigences au niveau du déroulement du temps, étrangères au simple cadre théâtral.

Musique et temps – Temps replié

De par sa nature, la musique entretient des rapports essentiels avec le temps. Selon Claude Lévi-Strauss, « le caractère commun du mythe et de l'œuvre musicale » est « d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la peinture, une dimension temporelle pour se manifester [1] ». Mais, continue-t-il, « tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au-dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisque irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié [2] ».

On pourra relativiser l'idée de suppression du temps et, plus encore, remarquer que le discours parlé (ou davantage le discours écrit) fonctionne précisément selon le paradoxe diachronie/synchronie, et ce, à plusieurs niveaux. En effet, au niveau du mot, la succession perçue de sons qui le constituent

(diachronie) fusionne en une totalité (synchronie) : le mot lui-même et son sens. Au niveau de la phrase, la série de mots dont elle est formée devient une entité complexe. Les mêmes constatations peuvent se reproduire à des niveaux plus importants encore (paragraphes, parties, etc.) selon la nature du discours ou du texte. En musique, il en va de même. La succession diachronique d'éléments devenant un tout synchronique se réalise à différents niveaux, plus ou moins nombreux et s'agençant différemment les uns par rapport aux autres selon les époques. Par exemple, un motif fait d'une succession de notes, une phrase constituée d'une série de motifs, une section formelle faite de l'enchaînement de plusieurs phrases, sont autant d'entités dans la perception desquelles « joue » le paradoxe diachronie/synchronie. Ainsi démultiplié, il semble, en une sorte de mise en abîme du temps, faire de la musique une agrégation de couches ou plutôt de dimensions temporelles, toutes prises dans le mouvement global de l'œuvre qui les dépasse.

Si l'œuvre musicale touche profondément l'être humain, peut-être est-ce parce qu'elle fonctionne comme lui, comme son double, avec le déroulement inexorable d'un temps continu, pourtant sans cesse recomposé ou replié (comme arrêté) – ce qui lui permet d'avoir une unité (une identité) et de former un tout structuré, dépendant aussi de réminiscences et de souvenirs.

En outre, dans le cas du théâtre lyrique traditionnel, deux plans temporels interfèrent. Le *temps dramatique* (continu et narratif) est régulièrement ponctué d'arrêts ouvrant sur le *temps lyrique*. Cette division se réduit caricaturalement au rapport récitatif/air. L'auditeur est invité à suivre le mouvement inexorable des faits ou, au contraire, est projeté hors du temps dramatique, ravi au monde par le pouvoir enchanteur des sons. L'émotion éprouvée alors, dans une sorte d'extase, est le fruit d'une *fixation* (l'air) sur un sentiment. Le temps est dilaté (ou suspendu) par la musique. C'est donc, pour ce répertoire, un contresens que de vouloir absolument des personnages qui s'agitent ou des événements parallèles greffés artificiellement sur la durée d'un air, que d'introduire du mouvement dans quelque chose qui vise à l'éternisation d'un instant. C'est encore ne pas comprendre que l'espace scénique, à ce moment précis, se trouve comme réduit au personnage, à sa voix même (d'où l'idée de resserrer autour du chanteur le faisceau lumineux des projecteurs), ou bien fusionne totalement avec les sentiments de ce personnage.

À la conception globale d'un morceau musical comme un bloc de temps, il faut superposer une autre organisation du temps. Les nécessités de la forme musicale fermée s'opposent à la forme ouverte du déroulement continu des faits, constat qui a présidé à la réforme wagnérienne. La linéarité du temps présent du théâtre, que vit le spectateur lors de la représentation, ne suffit pas au musicien du XIX[e] siècle ; il lui faut des répétitions, des reprises. Ces phénomènes donnent lieu à des refrains ou des réexpositions et, littérairement, se traduisent souvent par des redites, inexistantes dans les pièces ordinaires (voir, p. 129-131). Au cours du XIX[e] siècle, le développement permanent et la suppression des distinctions entre récitatif et air vont peu à peu modifier le visage temporel de l'opéra, en cherchant à enrichir le temps dramatique par l'épaisseur du temps lyrique. Ainsi, certains drames lyriques supportent beaucoup mieux que l'opéra à numéros un traitement constamment animé de la mise en scène.

Le dialogue répartit le discours en une succession de moments individualisés ; le temps se déroule, pulsé par l'alternance des répliques. Dans les ensembles véritables, les interventions semblent se replier sur elles-mêmes (elles se superposent). La dimension lyrique déploie tout son pouvoir en supprimant la diachronie du dialogue pour la synchronie extraordinaire de la polyphonie (combinaison de plusieurs voix dans un même moment). C'est une grande part de la magie du théâtre lyrique que certains tenteront d'abandonner au profit d'un réalisme dramatique.

À l'échelle de l'opéra tout entier, le temps se voit encore recomposé par un ensemble de récurrences, relativement récentes dans l'histoire du théâtre lyrique[3], qui, à tout instant, peuvent intervenir et faire rejaillir dans un numéro une idée musicale énoncée antérieurement dans un autre numéro et liée à un sens ou simplement à une situation. Les airs, les ensembles et les chœurs étaient jusqu'alors des entités musicales autonomes, des blocs de temps indépendants, « étanches » les uns des autres, rythmant par à-coups, pour ainsi dire, le drame. Ils deviennent donc perméables les uns aux autres et provoquent des fuites de temps. Le phénomène de résurgence des motifs dans la partition vient épaissir le fil du discours musical ainsi que le sens des propos et des actes des protagonistes, et projeter l'auditeur dans le passé de l'œuvre. Peu à peu, les compositeurs du XIX[e] siècle vont chercher à remplacer le flot heurté des blocs-numéros par un

écoulement continu du drame, en « décloisonnant les numéros » – comme dans le prémonitoire dernier acte d'*Otello* (Naples, 1816) de Rossini –, pour aboutir finalement au large fleuve wagnérien, dont le cours n'est interrompu qu'au niveau des actes.

Musique en coulisse – Coordination de scènes complexes – Espace scénique et espace musical

Quand l'espace scénique se révèle trop étroit, le jeu en coulisse est un procédé efficace pour suggérer les distances. C'est un des avantages de la scène lyrique sur la simple scène de théâtre que de pouvoir exploiter sur tout un numéro l'effet de coulisse. On imagine mal une personne ou un groupe s'exprimant, dans une pièce, plusieurs minutes en voix parlée derrière la scène. Grâce au phénomène sonore spectaculaire d'une musique sortant mystérieusement feutrée des coulisses, l'opéra bénéficie d'un espace, intermédiaire entre l'espace authentique de la scène et celui, imaginaire, du récit. Cormon et Carré ont tout particulièrement exploité cette possibilité[4], abusivement, selon certains critiques.

Dès la fin du XVIIIe siècle, Grétry et ses librettistes montrent la voie. *Zémire et Azor* (1771) est à ce titre un modèle *. Le tableau magique de l'acte III, accompagné de clarinettes, cors et bassons placés derrière les personnages (Sander, Fatmé et Lisbé) que fait apparaître Azor, a profondément frappé les esprits. Dans les scènes précédant le tableau final de l'acte IV, Grétry multiplie les effets de spatialisation naturellement introduits par la situation. Zémire vient retrouver Azor (qui se meurt dans une grotte). À ses appels, chantés en coulisse, ne répond que l'écho du cor. Le compositeur magnifie l'idée dramatique par son développement musical ; l'écho passe ensuite du cor de l'orchestre à un premier cor « sur le théâtre » puis à un second cor « plus éloigné ». Un nouveau motif, confié cette fois à la flûte, suit le même traitement.

On peut distinguer deux manières d'utiliser le procédé : pour délimiter deux actions bien distinctes[5] en deux lieux différents

---

* Au cours du XIXe siècle, *Zémire et Azor* est repris à l'Opéra-Comique. Il est représenté quelques fois dans les années 1820 et 1830, 40 fois de 1846 à 1848 et 27 fois en 1862.

mais dans un même moment, et pour suggérer le rapprochement ou l'éloignement d'un personnage (effet de *zoom sonore*)[6], comme Don José qui chante « Dragon d'Alcala » en arrivant à la taverne de Lillas Pastia, ou Escamillo s'éloignant, à la fin de l'acte III de *Carmen*. À l'acte II (n° 17), Bizet superpose à la danse de la bohémienne l'appel au loin des clairons, deux actions indépendantes qui s'entrechoquent dans l'esprit du ténor. Les deux lieux symbolisent le combat entre l'amour présent (devant de scène) et le devoir lointain (coulisse), entre la voix lancinante des sens et la musique rigide des soldats. Le héros est écartelé entre ces deux espaces.

Dans l'opéra historique *Henry VIII* (1883), Saint-Saëns et ses librettistes Léonce Détroyat et Armand Silvestre bâtissent, en conclusion de l'acte I, une des scènes avec musique en coulisse les plus longues et les plus saisissantes du répertoire. Le roi et sa cour accueillent Anne de Boleyn. Tandis que le roi la courtise effrontément, on entend dans la coulisse les accents d'une marche funèbre conduisant au supplice Buckingham, dont Henry VIII vient de refuser la grâce à la Reine. Dames d'honneur et Seigneurs se précipitent à la fenêtre, tandis qu'Anne et le roi dialoguent sur le devant de la scène. La marche funèbre se rapproche et l'on distingue un chœur de moines (« *De profundis* ! Que Dieu dans sa miséricorde/Au pécheur repentant accorde / Une place en son paradis ! »). Aux visions glorieuses d'Anne (« Mon cœur s'emplit de rêves insensés ») fait place un cauchemar (« Une hache ! du sang ! / Ô sombre vision de l'enfer envolée ! / J'ai peur ! »). L'amour vorace du roi se teinte ainsi de reflets sinistres qui disparaissent alors que la marche s'éloigne (« C'était un sombre rêve / Qui s'envole et s'achève »).

La coulisse peut donc participer à des ensembles complexes. Arrêtons-nous un instant sur le finale de l'acte I des *Pêcheurs de perles*, particulièrement riche d'enseignement concernant la technique de construction dramatique. Quand commence ce numéro, Léïla vient de prêter serment ; les pêcheurs sont partis sur le rivage pour préparer la pêche. Le procédé de la coulisse et la plantation du décor permettent (dans un temps donné et par le pouvoir de la forme musicale qui réunit plusieurs voix) de coordonner trois actions réparties sur trois lieux proches. L'ensemble évolue vers une action commune. Dans la première partie (scène et chœur) sont exposées successivement les différentes composantes, isolées et indépendantes : les pêcheurs, au

loin, célèbrent le beau temps (« Le ciel est bleu »); Léïla est conduite sur le rocher par Nourabad qui lui commande d'entamer son chant propitiatoire; Nadir, resté sur le devant de la scène, est perdu dans son rêve (« Adieu doux rêve »). Les trois sphères ainsi délimitées sont présentées dans un temps de convention théâtrale qui fait éclater l'instant choisi en une série d'instants correspondant aussi à une série de lieux. Les trois sous-parties spatio-temporelles du numéro 5a se schématisent ainsi :

Espaces et actions dans le numéro 5a des *Pêcheurs de perles*

Lieu théâtral	Décors	Personnages	Action
1. coulisse	rivage	pêcheurs	préparatifs de la pêche
2. fond de scène	rocher	Léïla et Nourabad	Nourabad commande à Léïla de chanter
3. devant de scène	plage	Nadir	rêverie

La présentation des différentes composantes par juxtaposition est nécessaire au spectateur qui doit enregistrer séparément les données pour pouvoir comprendre la phase suivante qui les superpose. Dans le numéro 5b (Air et chœur), les actions se focalisent autour de la prière de Léïla. Les librettistes construisent alors une progression qui mêle de plus en plus les trois composantes de la scène, jusqu'à les réunir. Physiquement, le rapprochement est traduit par l'arrivée de Nadir au pied du rocher. La synchronisation des trois sphères décrites fait évoluer le temps diffracté vers un « temps simultané ». Alors que le livret se borne à indiquer « Ensemble » pour un groupe de répliques, la partition fixe les interventions des personnages les unes par rapport aux autres. Nous abordons ici la limite entre la prédétermination littéraire de l'opéra et sa forme définitive.

L'organisation de scènes complexes représente un des éléments les plus spectaculaires d'une représentation lyrique, surtout quand la forme et les procédés musicaux se transmuent en une véritable traduction de l'espace scénique et de l'action. L'idée n'est pas neuve ou propre au Grand Opéra, quoique ce

dernier demeure tout de même le lieu privilégié de ce type de construction. *Jeannot et Colin* (1814), opéra-comique en trois actes de Nicolò, présente un exemple remarquable d'adaptation de la forme musicale au drame : la fête qui achève l'acte II (n° 9) semble inspirée de la musique de scène à trois orchestres du *Don Giovanni* (acte I, sc. 20) de Mozart. Trois quadrilles, les Bergères à 6/8 (a), les Basques à 2/4 (b) et les Troubadours à 2/4 (c), caractérisés musicalement et instrumentalement, s'enchaînent et se superposent selon le plan : a-b-ab-c-abc.

Au Grand Opéra, ce type de construction bénéficie de moyens scéniques considérables et notamment de la masse imposante des chœurs. C'est ainsi que les auteurs peuvent réaliser, par la fusion du mouvement scénique et du « mouvement » musical, une véritable « plastique théâtrale », pour reprendre un terme de Wagner commentant *La Muette de Portici* d'Auber. Par exemple, dans *Guillaume Tell* (1829), Rossini compose le finale de l'acte II en suivant musicalement les déplacements des acteurs. Guillaume, Arnold et Walter sont le centre de cette construction. Des hommes des trois cantons de Suisse les rejoignent, tour à tour, pour tramer l'éviction de l'oppresseur autrichien. Le mouvement des trois groupes, arrivant progressivement vers le centre de l'action, est amplifié par une caractérisation musicale des trois chœurs qu'ils forment. L'effet global est saisissant. On voit comment Rossini a su reprendre pour confectionner son grand opéra des éléments qu'il avait expérimentés durant sa période napolitaine : le tableau final du premier acte de *La Donna del lago* (1819) présentait successivement, pour suivre le drame, un chœur de bardes *(« Già un raggio forier »)*, accompagné par la harpe, les altos et violoncelles en *pizzicati* et une seule contrebasse, puis un chœur de guerriers *(« Su ! Amici ! Guerrieri ! »)*, accompagné par les trompettes et un petit ensemble sur scène (la *banda sul palco*), avant de les superposer.

De la même façon, dans *Les Huguenots*, Meyerbeer « absorbe » l'espace de la représentation dans sa partition. À l'acte III (n° 14), le mouvement scénique devient construction musicale polychorale. Huguenots, femmes catholiques et clercs de la Basoche sont trois groupes caractérisés qui s'opposent et se mêlent. Après l'exposé séparé des couplets des soldats (« Ra-ta-plan ») puis des litanies des femmes catholiques (« Vierge Marie »), les deux musiques se superposent, ponctuées par les interventions du troisième groupe. Le contrepoint, principe abstrait d'écriture musicale, devient procédé théâtral concret, plastique.

La scène 2 du premier acte de *Gwendoline* (Bruxelles, 1886 ; Paris, 1893) de Chabrier mêle, avec une virtuosité d'écriture rare, solistes et polychoralité, au moment où les Danois attaquent les Saxons. Le bruit des clameurs ennemies se rapproche ; les Saxons jaillissent sur scène, poursuivent les hommes et répandent la terreur, puis entonnent leur chant guerrier (« Eheyo ! / Entamons les cuirasses »). Le tout progresse logiquement vers une vaste polyphonie aux sonorités somptueuses.

Interpolation de l'action principale – Plan rapproché

Les librettistes, qui prévoient les effets musicaux que le compositeur pourra tirer des situations, pensent parfois – comme ils construisent la chronologie du drame avec des incursions dans le passé – à introduire un élément secondaire au sein de l'action principale. Cet élément, en relation avec un événement déjà survenu ou extérieur au nœud de l'intrigue, permet au musicien un jeu formel et la composition de sections contrastées. Le temps continu qui suit l'action principale est suspendu pour faire place à une interpolation temporelle.

À la fin de l'acte I des *Pêcheurs de perles*, Cormon et Carré ont introduit dans le déroulement du drame un passage obéissant à cette organisation particulière. Nadir, à la fin de sa romance, s'est assoupi. Nourabad et Léïla sont arrivés sur le rocher dominant la mer. Le prêtre demande à Léïla de chanter (n° 5a). Le ténor interrompt cette scène (mais personne n'est censé l'entendre) le temps d'un vers (« Adieu doux rêve !... adieu ! ») qui, comme en un rêve, renvoie à la romance.

Par ailleurs, les librettistes usent d'un procédé cinématographique avant l'heure permettant d'isoler une partie d'une vaste scène : le plan rapproché. À l'acte III, dans la forêt, au milieu du tableau sauvage des Indiens buvant, dansant et chantant, se trouve Nadir. Dans un premier temps, le spectateur voit les « danses furibondes » puis, comme si le théâtre se réduisait à l'emplacement de Nadir, tout s'arrête et l'on n'entend plus que le ténor. Par un mouvement inverse, la scène s'achève par un retour au plan d'ensemble. La grande scène dansée à l'acte II de *Faust*, unifiée par la valse devenue populaire « Ainsi que la brise légère », fonctionne sur le même procédé. Les chœurs qui dansent deviennent un second plan flou sur lequel se détache le

premier plan des protagonistes, Faust, Marguerite, Méphistophélès et Siebel. Puis, par un mouvement inverse, le compositeur nous ramène à une scène d'ensemble.

Nécessités des formes musicales fermées – Répétitions de texte – Texte définitif

Le livret, lu comme une pièce de théâtre, surprend par toutes les particularités qui viennent d'être examinées et, plus encore peut-être, par les nombreuses répétitions de divers ordres que l'on y rencontre et qui paraissent échapper au drame : un chœur entier est repris pour achever une scène ; plusieurs vers reviennent au cours d'un monologue ; dans un duo, la réplique d'un personnage est calquée sur la réplique de l'autre protagoniste, les deux devant chanter ensemble, etc. Toute l'habileté des librettistes consiste, nous l'avons dit, selon une convention de vraisemblance lyrique, à rendre le plus possible logiques les retours, les répétitions et les superpositions de texte.

Le phénomène répétitif est de deux ordres : formel (agencement externe ou global) et structurel (agencement interne ou local). Dans le premier cas, il s'agit, à grande échelle, de la reprise d'un ou plusieurs vers afin de dessiner les contours d'une forme musicale classique ; dans le second, le compositeur fait répéter aux protagonistes, à petite échelle, des paroles pour les nécessités du déploiement temporel de la texture musicale qui englobe les voix (les répétitions ainsi obtenues apparaissent donc dans la partition et non dans le livret). Dans ce dernier cas, le mot est souvent réduit à un simple support de l'émission vocale. Mais, curieusement, le spectateur semble bien recomposer automatiquement le texte original et suivre les propos du chanteur, dans la mesure où sa diction est bonne.

La forme dramatique des premières scènes de l'acte I des *Pêcheurs* est conçue comme une accumulation d'événements indépendants (forme ouverte). Dans l'optique de la mise en forme musicale, le passage est pensé comme une vaste scène de foule intégrant les solistes et se concluant par une reprise (forme fermée) du chœur initial.

Afin de dégager du drame des formes fermées, librettistes et musiciens disposent de quelques stratagèmes. La combinaison entrée d'un groupe-sortie du même groupe donne ainsi

Rapport entre forme littéraire et forme musicale
Cavatine de Léïla (acte II, n° 7)

Forme musicale	Forme littéraire de la partition *(texte définitif)*	Forme littéraire du livret
A	Comme autrefois dans la nuit sombre, Caché sous le feuillage épais, Il veille près de moi, dans l'ombre, Je puis dormir, rêver en paix !… Je puis dormir, rêver en paix !… Il veille près de moi,	Comme autrefois dans la nuit sombre, Caché sous le feuillage épais, Il veille près de moi, dans l'ombre, Je puis dormir, rêver en paix !…
section conclusive	Comme autrefois, comme autrefois.	
B	C'est lui ! mes yeux l'ont reconnu ! C'est lui !… mon âme est rassurée ! Ô bonheur !… Joie inespérée ! Pour me revoir il est venu !	C'est lui ! mes yeux l'ont reconnu ! C'est lui !… mon âme est rassurée ! Ô bonheur !… Joie inespérée ! Pour me revoir il est venu !…
transition	Ô bonheur, il est venu, il est là, Près de moi, ah !	
A	Comme autrefois dans la nuit sombre, Caché sous le feuillage épais, Il veille près de moi, dans l'ombre, Je puis dormir, rêver en paix !… Je puis dormir, rêver en paix !… Il veille près de moi,	Comme autrefois dans la nuit sombre, Caché sous le feuillage épais, Il veille près de moi, dans l'ombre, Je puis dormir, rêver en paix !...
section conclusive	Comme autrefois, comme autrefois.	
coda	Je puis dormir, Je puis rêver en paix. Il veille près de moi. Oui, comme autrefois, Je puis rêver. Ah ! en paix.	

l'opportunité d'accompagner d'une même musique le mouvement scénique symétrique qui encadre un ou plusieurs numéros. Le procédé est fréquemment utilisé, même à la fin du siècle, dans l'Épithalame de l'acte II de *Gwendoline* de Chabrier par exemple. Plus connu, le numéro 3 de *Carmen*, le chœur des gamins, se réduit simplement à ce mécanisme dramaturgique : le dialogue Moralès-Don José est pris entre les deux mouvements de troupe (la garde montante et la garde descendante).

Nous voudrions insister sur la déviation du texte littéraire lors de sa mise en musique. La cavatine de Léïla au début de l'acte II offre un exemple clair de la recomposition de la structure littéraire par le compositeur, produisant ce que nous avons désigné par *texte définitif* au début de cette partie. Bizet répète des mots pour entretenir la ligne vocale mais aussi pour apporter un support aux sections de transition et à la coda de l'air (voir tableau ci-contre). Dans les ensembles, les librettistes conçoivent les vers de façon symétrique. Mais le compositeur intervient, aménage le texte littéraire et parfois lui substitue quelques vers de son cru (voir Annexe 8).

En combinant le déroulement continu des événements à un flux musical en perpétuel devenir, le drame lyrique abolit les formes fermées. Les livrets abandonnent les répétitions de texte comme les phrases mélodiques se détournent des structures régulières et symétriques. Remarquons toutefois que les musiciens aiment toujours à placer dans leurs partitions, dès que l'intrigue ou la situation psychologique le permettent, quelques passages avec redites dont l'impact sur l'auditeur est assuré. Même Wagner ne manque pas de suivre la structure régulière suggérée par les événements, dans les transformations successives d'Alberich (*L'Or du Rhin*, sc.3), ou la vigoureuse scène de la fonte de l'épée Notung par Siegfried (*Siegfried*, acte I, sc. 3). Dans ce dernier cas, l'exaltation du héros est traduite par le refrain *« Notung, neidliches Schwert ! »* (Notung, précieuse épée) et son ardeur par les cris « Hoho ! Hohei ! » répétés à satiété à la manière d'un refrain. *La Tétralogie* est même, dans sa conception d'ensemble, une gigantesque forme fermée, ouverte par les Filles du Rhin dans le prélude de *L'Or du Rhin* ; close par les mêmes au troisième acte du *Crépuscule des dieux* – monde issu du fleuve et retournant au fleuve à qui l'or ravi par Alberich est enfin rendu.

Vérité prosodique et construction mélodique

Dans un opéra construit selon les règles conventionnelles, les nécessités de la mise en musique obligent les librettistes à concevoir les structures rimées et rythmées des vers afin qu'elles puissent engendrer des structures et des rythmes musicaux (voir Annexe 8). Inversement, certains compositeurs écrivent la mélodie d'un air sans le support de paroles, simplement en pensant à une situation ou un sentiment. Les librettistes sont alors chargés de suivre le canevas et le rythme des phrases mélodiques pour écrire le texte de l'air. Les procédés sont tellement ancrés dans les mentalités qu'il est impensable, pour l'essentiel des musiciens français du milieu du XIXe siècle, de s'en affranchir. Le va-et-vient entre écriture littéraire et écriture musicale est devenu tellement routinier que les librettistes, comme les compositeurs, usent des formes et des structures symétriques sans les remettre en question, sans chercher, bien souvent, leur adaptation à la vérité de l'accent ou de l'expression et sans même plus savoir qui, de la musique ou du livret, impose son cadre à l'autre. Gounod, qui a su indiquer la voie d'une transformation profonde de la prosodie musicale française[7], a bien exprimé la tyrannie que pouvait exercer la structure régulière des livrets versifiés selon la tradition : « Le vers, par sa symétrie, offre au musicien un canevas beaucoup plus facile, souvent même dangereusement facile, en ce sens que, une fois entraîné par le rythme que le premier vers d'une série a fait jaillir dans l'esprit ou dans l'oreille du musicien, celui-ci devient, en quelque sorte, l'esclave du dialogue, au lieu d'en rester le maître, et s'abandonne, sans plus de contrôle, aux conséquences purement rythmiques de sa première impression[8]. » La musique d'opéra en France vit sur un rapport souvent ambigu et même conflictuel entre la prosodie, la ligne vocale purement mélodique et la recomposition du vers à des fins expressives (le compositeur ajoute, répète ou retranche des mots, passe rapidement sur certains ou au contraire s'attarde sur d'autres). Cela provient, du moins en partie, de l'adaptation des formes lyriques italiennes à l'opéra français. Plus encore, la domination de l'idée mélodique sur tout autre élément musical d'un opéra s'est accomplie au début du XIXe siècle en rejetant ce qui avait été à l'origine de l'esthétique lyrique française : la déclamation. On ne pense plus en termes de « quantité des syllabes »

ou de justesse prosodique. La durée, la hauteur et l'accentuation de la langue, à l'échelle des syllabes, puis des mots et des vers, dépendent de chaque langue et, pour le français, présentent des problèmes redoutable pour la mise en musique[9].

Toutes ces questions s'inscrivent, nous l'avons constaté à maintes reprises, dans le cadre plus global de la conception d'ensemble de l'opéra. L'articulation récitatif-air correspond, à d'autres niveaux de lecture, aux articulations entre temps dramatique et temps lyrique, domination de la langue et domination de l'idée mélodique, forme ouverte et forme fermée.

L'opéra-comique traditionnel présente de par sa nature les divers « glissements » qui s'opèrent de la langue à la musique, du texte parlé à la mélodie purement orchestrale, en passant par une série plus ou moins nuancée et riche de formes intermédiaires : récitatif simple, récitatif dramatique, arioso, air, air à vocalises. La voie dominante en France a été, après la prise de conscience d'un retour à la justesse prosodique, celle de la multiplication et de l'affinement de ces diverses catégories plus que leur fusion dans une déclamation lyrique continue telle que l'a accomplie Wagner. Parmi les moyens explorés par les Français pour lier plus étroitement musique et langue, le mélodrame a suscité de nombreuses expériences, souvent d'une grande efficacité. Les œuvres de Thomas, Meyerbeer, Gounod, Bizet, Delibes, Massenet en témoignent. Nous prendrons comme exemple un passage du très joli *Médecin malgré lui* de Gounod (1858), peu connu.

Dans le Sextuor (acte II, n° 8), Sganarelle doit établir un diagnostic sur la mutité de la fille de Géronte. Apprenant que ce dernier « n'entend pas le latin », il entame une longue explication en latin de cuisine qu'il éclaire d'un français médical des plus fantaisistes. Gounod compose une gradation étourdissante sur fond d'accords et de trémolos à l'orchestre. La voix récite (*« Cabricias arcithuram »*) sur un *ré* non rythmé, accentué à chaque début de phrase par un saut à l'octave supérieure, et se transforme en voix parlée au moment où Sganarelle s'exprime à nouveau en français (« Et pour en revenir à notre raisonnement »). Le glissement de l'un à l'autre se fait à une telle vitesse que l'on ne ressent aucune rupture. Le passage d'un mode d'émission vocale à un autre revêt ici, outre un rôle comique, un rôle structurel : il met en évidence l'emploi des deux langues, celle de la science impénétrable au commun des mortels et celle de l'explication (d'ailleurs tout aussi incompréhensible).

Avec la recherche d'une déclamation plus réaliste, la vocalisation est jugée indésirable et le syllabisme domine peu à peu. L'opéra français retrouve dans la seconde moitié du XIXe siècle les préoccupations qui avaient été à l'origine de la « tragédie mise en musique ». Nous avons déjà pu remarquer[10] que, pour inclure dans le cours de l'opéra des airs à vocalises, toujours appréciés d'une grande partie du public, librettistes et compositeurs tentent de justifier cette exubérance vocale par une situation exceptionnelle. La notion de beauté en soi du *bel canto* est bien abandonnée, et si l'on trouve ailleurs que dans ces pages bien définies des éléments de vocalise, il faut y voir un souci d'amplification prosodique (pour donner plus de poids à une syllabe par exemple) ou d'expression. L'ornement vocal change de fonction.

La cavatine de Léïla « Comme autrefois dans la nuit sombre » (*Les Pêcheurs de perles,* acte II, n° 7) est précédée d'un récit dans lequel Bizet suit ce principe. Les premiers vers sont consacrés à la description de la situation : « Me voilà seule dans la nuit./Seule en ce lieu désert où règne le silence. » L'angoisse qui étreint l'héroïne est exprimée par l'orchestre, *Allegro agitato,* aux motifs mouvementés et tonalement instables ; puis elle s'extériorise : « Je frissonne, j'ai peur ». Enfin, l'évocation du bien-aimé (« Mais il est là mon cœur devine sa présence ») apporte une consolation. La vocalisation sur « cœur » traduit l'extériorisation du sentiment, l'exhalaison lyrique de l'âme amoureuse qui se répercute sur les mots suivants (« devine sa présence »).

Vraisemblance des chœurs, des airs et des ensembles

Les chœurs et les ensembles, qui ont la particularité de faire s'exprimer plusieurs personnes à la fois, n'existent pas au théâtre, sinon le temps fugitif de quelques mots. L'opéra exige de telles parties qui participent de sa splendeur. Antoine Reicha (1770-1836), dans la liste des préceptes à retenir pour constituer un livret, demande que « les scènes où il y a plusieurs acteurs réunis se terminent le plus souvent par un morceau d'ensemble, et que les dernières scènes qui terminent un acte important soient mises tout en musique pour donner lieu à un finale remarquable et chaud, dans lequel la plus grande partie des chanteurs doit être mise en évidence[11] ». Ensembles et finales exigent, de la part

des librettistes, une écriture particulière qui ne se comprend que sous sa forme musicale[12].

Le chœur peut être, pourtant, un des constituants les plus réalistes du drame. Il intervient alors dans une situation qui, dans la réalité, permet ou demande que l'on chante en groupe. En résumé, la dramaturgie du chœur oscille entre une logique réaliste (le chœur est exigé par une situation particulière) et une logique musicale (les voix multiples d'une collectivité fusionnent pour les seuls besoins de l'esthétique lyrique). La *collectivité ordonnée* d'une cérémonie cède le pas au *personnage collectif*[13] (pur artifice dramaturgique) que les Grecs avaient conçu dans leur théâtre et qu'il appartenait à l'opéra de faire renaître. On voit cependant que le personnage collectif n'est possible que si la multitude entre dans une structure préétablie qui tend à supprimer l'individuel au profit du collectif et ne regroupe que les membres d'une même entité (moines, paysans, soldats).

Cependant, quelques situations extrêmes justifient, exigent même, la diversité des voix du chœur. Tel est le cas à la scène 2 de *Gwendoline*, que nous avons déjà examinée, où l'attaque des Saxons par les Danois se traduit naturellement par l'enchevêtrement des voix de la multitude. L'effroi des filles saxonnes motive le « désordre » de leurs interventions, tandis que la sauvagerie et la brutalité des Danois s'expriment dans des cris de guerre.

Dans le jeu avec la vraisemblance, les ensembles constituent probablement la composante la plus délicate à amener dans le drame ; c'est pourquoi ils seront pratiquement exclus du drame lyrique. L'air, comme expression des pensées individuelles, naît, lui, naturellement des situations : qu'il soit nécessité par le sujet, qu'il soit l'expression à haute voix des pensées d'un personnage isolé, ou bien encore d'une rêverie. En se fixant sur un sentiment, l'air justifie les retours et les répétitions de texte. Le chanteur revient toujours à son idée première. Les personnages d'opéra, en proie à des pensées obsédantes, sont, d'une certaine manière, maniaques.

Dès que cesse l'alternance des voix au profit de leur superposition, nous entrons dans le domaine purement lyrique des ensembles proprement dits. Schématiquement, un ensemble suit une progression logique organisée généralement autour des trois points suivants : 1. dialogue explicatif, 2. dialogue avec phrases lyriques symétriques, 3. ensemble. L'ordre de ces points peut être transformé au gré de l'action qui apporte, parfois aussi,

des coups de théâtre, amène à combiner la forme originelle à diverses sections avec chœur, de nouveaux personnages, des jeux de scène particuliers[14]. Le duo d'amour se coule, traditionnellement, dans ce moule : la rencontre, généralement différée par toutes sortes d'événements, est d'abord l'objet d'explications. Les deux personnages expriment tour à tour le sentiment qui les domine puis s'abandonnent à l'effusion amoureuse.

Les librettistes font appel à trois moyens principaux pour inscrire les ensembles dans un drame crédible. Deux de ces moyens sont issus de l'antagonisme primaire entre amour et haine (voir Annexe 8). Les protagonistes, selon qu'ils se regardent comme des ennemis ou des amis (des alliés ou encore des amants) se placent dans une logique d'opposition ou d'accord. Dans le premier cas, ils évoluent vers un heurt (colére simultanée), dans le second cas vers une fusion de leur pensée. La gradation qui conduit à la superposition des voix correspond à un face-à-face de plus en plus agité et menant à l'explosion simultanée de leur colère. La situation de crise, cas d'exception, justifie le désordre apparent de plusieurs personnages quittant la voie sociale du dialogue, à l'écoute de l'autre, pour s'exprimer malgré l'autre.

Le troisième moyen est tout simplement la captation des sentiments isolés de plusieurs personnages réagissant au même moment à une situation donnée ; c'est une amplification de l'aparté.

Le long duo qui oppose Zurga à Léïla à l'acte III des *Pêcheurs* mêle divers sentiments contrastés et contradictoires en une forme particulièrement animée. Au début du duo, Léïla est introduite dans la tente de Zurga pour lui parler. Leur rencontre suscite une réaction de frayeur, de la part de l'héroïne, et un sentiment de trouble profond, chez l'amoureux. L'indication du livret « à part », placée au début des deux répliques, indique que les librettistes souhaitaient que les pensées des deux personnages se succèdent. Bizet a choisi de faire réagir pratiquement en même temps Léïla et Zurga. Le duo débute par une phrase en imitation présentée d'abord par le soprano (« Je frémis, je chancelle ») puis reprise par le baryton (« Je frémis devant elle »). Le style musical traduit le phénomène dramatique et psychologique. Séparément, les deux personnages ressentent un désarroi.

Examinons encore le Quatuor de *Roméo et Juliette* (acte IV, n° 15) de Gounod. Roméo vient de quitter Juliette. Gertrude la

prévient de la présence de son père. Arrivé, Capulet lui apprend que Tybald avant de mourir lui a désigné un époux, le comte Paris. Tandis que le père fait entendre la voix du devoir (« Nous devons respecter la volonté des morts »), Juliette, Gertrude et Frère Laurent expriment simultanément leur sentiment. Juliette jure fidélité (« Ne crains rien Roméo »), Gertrude rejette la morale du comte (« Dans leur tombe, laissons en paix dormir les morts ») et Frère Laurent s'inquiète (« Elle tremble et mon cœur partage ses remords »).

Des motifs de rappel aux motifs conducteurs

Le leitmotiv wagnérien a tellement frappé les esprits qu'on en a oublié les origines et les formes très variées qui l'ont précédé, tout particulièrement dans le répertoire français. Pour y voir clair, il est important avant tout de séparer le principe premier (la récurrence : retour d'éléments au cours d'une œuvre) de ses multiples adaptations au drame et à la musique. Entre le simple motif de rappel *rappelant* une situation, le motif réapparaissant pour structurer le discours musical, le motif d'atmosphère permettant de donner une couleur à une scène ou un acte, et le motif conducteur véritable qui, tout en étant symbole, génère quasi continûment le tissu musical, on peut trouver une infinité d'emplois des motifs récurrents, que la critique désigne parfois par les expressions « phrases caractéristiques » ou « phrases typiques ». Les paramètres qui les constituent sont eux-mêmes fort variables : la nature musicale du motif (mélodie, rythme, harmonie, timbre, thème structuré, etc.) ; le sens lié au motif (personnage, idée, sentiment, objet). Enfin, doit entrer en ligne de compte dans l'analyse des récurrences, la densité des motifs dans une œuvre, leurs combinaisons et leur évolution, – rigides ou objets de développement, de variantes, exceptionnellement de variations (dans le sens d'un thème et variations).

Cette pratique compositionnelle est à la fois la conséquence d'une recherche d'unité dans des constructions de vastes proportions et de l'exploration d'un nouveau procédé expressif et dramaturgique. Depuis la fin du XVIIIe siècle, les compositeurs cherchent à créer des relations entre les différents mouvements ou parties d'une œuvre. Les Classiques ont largement exploité les possibilités d'organisation et d'unification tonale (comme

Mozart dans *Don Juan*) mais ont aussi pensé à utiliser des éléments thématiques pour resserrer la trame de leurs constructions symphoniques. Haydn, très goûté en France, et Beethoven (admiré par Berlioz puis Bizet et peu à peu apprécié par un public de connaisseurs) ont tracé la voie. Citons le célèbre motif rythmique de la *5e Symphonie* de Beethoven, qui rejaillit dans divers mouvements, ou les résurgences thématiques de la *9e Symphonie*. De son côté, Méhul, dans le Finale de sa *4e Symphonie* (1810), reprend un motif de l'Adagio. De tels phénomènes trouvent une forme d'aboutissement dans le principe cyclique cher à César Franck.

À l'opéra, la volonté d'élargir les scènes d'un seul tenant va de pair avec le souci de créer un lien entre les formes musicales autonomes. Rossini, dans le numéro 7 de *Moïse* (version française de *Mosè* pour l'Opéra de Paris en 1827), use d'un motif purement instrumental comme élément de cohésion musicale d'une pièce de vastes dimensions incluant chœurs et solistes. Au cours du siècle, les numéros traditionnels sont peu à peu abandonnés au profit de larges scènes et c'est finalement à l'échelle d'un acte entier puis de l'opéra que le compositeur pensera la forme.

Gounod occupe, une fois de plus, une position médiane. Le premier acte de *Mireille* est organisé selon le schéma amplifié de la scène d'introduction type (voir p. 109). Des personnages conversent avec la foule, l'héroïne arrive puis, après un dialogue, aperçoit Vincent ; le duo remplace alors l'air traditionnel. Le tout est délimité par le chœur de réjouissance qui ouvre et ferme l'acte, mais aussi en marque le centre.

Le dernier acte de *Sapho* est conçu comme un tout progressant vers l'air pathétique « Ô ma lyre éternelle », puis le suicide de l'héroïne. Il est ponctué sur plusieurs numéros par le premier motif énoncé à l'orchestre – traduction du mouvement des vagues –, dont le sens se révèle pleinement lorsqu'il accompagne la phrase de Phaon : « Je n'entends que le bruit des flots qui vont me transporter sur la rive étrangère. » L'idée descriptive traduit l'hostilité de l'élément marin, à la fois symbole du départ du héros, symbole de séparation des deux amants et gouffre dans lequel va s'abîmer Sapho.

Le rapprochement voulu par les Romantiques entre musique et verbe, le désir d'exprimer par les sons des sentiments, des pensées, conduisent donc les compositeurs à donner aux idées musicales un sens autre que formel. L'agencement des motifs se

pense alors en termes de dramaturgie et leurs retours peuvent avoir une signification extra-musicale. Le phénomène se développe avec la musique à programme. Berlioz matérialise son idée fixe (l'image de la femme aimée) par une mélodie qui traverse sa *Symphonie fantastique* et subit même les transformations imposées par un cauchemar (5e mouvement). Liszt explore ces possibilités dans le cadre de poèmes symphoniques d'un seul tenant, mais aussi dans sa *Faust-symphonie* (1854, 1857) dédiée à Berlioz, où les liens musicaux entre les motifs évoquent les liens qui unissent les personnages (Faust et Méphisto). Le principe de « métamorphose thématique » permet de suivre les développements psychologiques à travers le développement musical.

Dans le théâtre lyrique, l'élaboration thématique à grande échelle tarde en fait à s'imposer en France. En revanche, le simple rappel d'un motif est utilisé très tôt. Lacépède propose dans sa *Poétique de la musique* (Paris, 1785) que le compositeur rappelle dans les moments creux d'un opéra « les morceaux les plus touchants de ceux que l'on aura déjà entendus », – attitude inverse de celle du compositeur écrivant une ouverture pot-pourri dans laquelle sont reliés quelques-uns des meilleurs passages de son opéra. Parfois réduite à néant pour projeter immédiatement le spectateur dans l'action, l'ouverture peut être aussi une page prémonitoire qui, en dégageant les thèmes essentiels liés au drame, donne une couleur particulière et parfois une interprétation ou un raccourci de l'œuvre, comme dans la grandiose ouverture du *Roi d'Ys* accompagnée d'un authentique programme. On ne peut plus parler de motifs de rappel mais plutôt de motifs de pressentiment.

Plus simplement, les compositeurs développent dans un court prélude un thème, repris dans les premières scènes. Ce motif constructeur apporte une cohésion à l'exposé du drame et parfois une atmosphère particulière. C'est le cas du prélude des *Pêcheurs de perles*, introduction orchestrale mystérieuse de trente-deux mesures reprise pour accompagner l'arrivée et la sortie de la prêtresse inconnue.

De son côté, le mélodrame littéraire met en place un code dramaturgique liant quelques scènes-types à des musiques que l'écrivain demande à divers endroits de sa pièce. Efficace dans la caractérisation des personnages, cette pratique ne l'est pas moins au niveau de l'action dont elle souligne les temps forts. L'auteur de mélodrames est habitué à compléter les indications

dramatiques « par un jeu muet très codé et une phrase musicale particulière annonçant et accompagnant l'entrée en scène des personnages [15] ».

Le théâtre lyrique hérite de ces expériences, d'autant que bon nombre de librettistes, comme le prolifique Scribe, participent aux divers genres dramatiques [16]. Bien souvent, ce sont eux qui indiquent au musicien des résurgences musicales qui vont jalonner la partition. Dennery, maître ès mélodrames, n'oublie pas cette technique, patente dans *La Croix de Marie*. Avec son collaborateur Lockroy, il demande au compositeur que l'orchestre reproduise à l'acte II (puis à l'acte III) « le motif qui, au premier acte, a accompagné le baiser donné par la mère de Marie à sa fille ». Cependant, pris dans le flot musical de l'opéra, ces retours ne sont plus perçus par les spectateurs de la même façon qu'au théâtre où le caractère exceptionnel de la musique est, par avance, relié aux idées qu'elle souligne. Les spectateurs français du milieu du siècle perçoivent le plus souvent la reprise d'une phrase indépendamment du drame, excepté dans le cas des « retours en arrière » introduits dans l'intrigue et clairement annoncés et donc identifiés. Quand Marguerite emprisonnée revoit son amant à la fin du *Faust* de Gounod, son chant retrouve les inflexions mélodiques de la scène du jardin. Puis elle évoque leur première rencontre (« Voici la rue/Où votre main osa presque effleurer mes doigts »). L'orchestre reprend alors la valse qui accompagnait cette scène à l'acte II.

Les similitudes entre la dramaturgie lyrique et celle du cinéma sont une fois de plus remarquables. Ainsi, dans l'éblouissant *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, la lancinante chanson *As time goes by* ajoute ses résonances sentimentales à la trame narrative, – simplement citée comme signal avant les retrouvailles des deux amants, régulièrement reprise lors de leurs diverses rencontres au fil du drame, développée durant l'évocation du passé amoureux de Rick Blain (Humphrey Bogart) et Ilsa Lund (Ingrid Bergman), soulignant efficacement l'origine des pensées douloureuses du héros désespéré.

Dès 1784, Grétry concevait la romance « Une fièvre brûlante » de *Richard Cœur de Lion* comme « le pivot sur lequel tournait toute la pièce » et renouvelait son intérêt en modifiant ses diverses présentations [17]. Méhul et Cherubini, au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, usent de motifs récurrents, parfois avec

subtilité. Dans *Ariodant* (1799), Méhul caractérise le sentiment de haine et de vengeance en un motif complexe dont les composantes sont variées au cours du drame[18]. Les styles musicaux particuliers correspondant à des scènes-types, comme les scènes d'église ou de réjouissances, servent à individualiser les motifs récurrents tout en leur donnant un sens aisé à percevoir.

Meyerbeer ouvre de nouvelles perspectives. Dans *Les Huguenots* (1836), il combine ce phénomène à l'idée de citation, forgeant un motif à partir d'un authentique choral luthérien qui répand sa couleur particulière sur l'ensemble du drame. Véritable mélodie organisée en plusieurs membres de phrase, le choral sert aussi à traduire une rythmique dramatique saisissante en évoluant, de plus en plus contracté, vers le désastre final[19]. Le même opéra introduit le principe d'un motif de timbre. La plupart des interventions de Marcel, représentant le monde protestant, y sont caractérisées par un accompagnement de violoncelles. Peut-être Meyerbeer connaissait-il la version de la *Passion selon Saint Mathieu* de Bach revue par Mendelssohn, monument du répertoire protestant, rejoué en 1829 à Berlin, articulé du point de vue de la musique et du texte par les chorals. Il est remarquable que pour la seconde exécution (Leipzig, 1841), Mendelssohn (influencé par Meyerbeer ?) remplaça l'accompagnement du *recitativo secco* confié au piano en 1829 par deux violoncelles jouant des doubles cordes et une contrebasse, effet saisissant que l'on retrouve dans *Les Huguenots* comme nous venons de le voir. Rappelons aussi que Berlioz, avec *Harold en Italie* (1834), avait expérimenté l'instrument-personnage, l'alto personnifiant Harold.

Gounod, Thomas, Reyer, Bizet aménagent selon leur style le principe du motif récurrent, qui finit par devenir (surtout dans le dernier quart du siècle) un automatisme. Au milieu du siècle, les motifs évoluent peu et sont rarement combinés entre eux. La partition des *Pêcheurs* est, en ce sens, une des plus originales de son temps. Le principe de récurrence est en parfaite corrélation avec la thématique du souvenir. Le réseau des motifs recompose l'action par le jeu significatif de leurs retours. Avec *Samson et Dalila* (Weimar, 1877 ; Rouen, 1890), Saint-Saëns réussit à préserver une architecture classique, parfois modelée sur des œuvres du XVIIIe siècle, tout en développant des motifs (une vingtaine parcourent la partition).

Dès la fin des années 1840, Liszt attirait l'attention des mélomanes français sur le potentiel dramatique et expressif des procédés expérimentés par Wagner : « Dans le *Tannhäuser*, il a inauguré pour l'opéra une innovation frappante, par laquelle la mélodie, non seulement exprime, mais représente certaines émotions, en revenant au moment où elles réapparaissent, en se reproduisant dans l'orchestre indépendamment du chant de la scène, souvent avec des modulations qui caractérisent les modifications des passions auxquelles elle correspond. Son retour n'occasionne pas uniquement une ressouvenance émouvante ; il nous dévoile celui des émotions qu'elle trahit. Entreluisant à peine, lorsque ces impressions flottent vaguement encore dans les cœurs, elle se déroule énergiquement dès qu'elles les ressaisissent avec force[20]. »

Il faut attendre que, parmi d'autres, Chausson et son *Roi Arthus* (Bruxelles, 1903), et surtout Vincent d'Indy avec *Fervaal* (Bruxelles, 1897) étudient de près, assimilent, souvent sans se limiter à reproduire mais en adaptant à leur propre langage les dernières partitions de Wagner, pour que les motifs se multiplient et suivent continûment l'évolution des personnages et du drame. Le « thème héroïque masculin » de *Fervaal* est à ce titre exemplaire. Dans le seul prologue, il apparaît en augmentation au cours de la brève introduction orchestrale, se trouve défiguré quand Fervaal est blessé, soutient la déclamation quand Guilhen s'interroge sur l'origine du héros puis quand ce dernier est étendu sur une civière. Il finit par s'amplifier et se combiner à sa propre forme en augmentation. Parallèlement évolue un motif dérivé : le « thème de guerre ».

Des partitions écrites sur des livrets directement inspirés de la *Tétralogie* ont pu faire croire en un wagnérisme total bien que l'on reste musicalement très éloigné d'une véritable assimilation du langage wagnérien. *Sigurd* (Bruxelles, 1884, Lyon et Paris, 1885), en dépit de son sujet puisé dans les sagas nordiques et l'épopée des Nibelungen, en dépit de nombreuses récurrences motiviques, est bien loin de l'art de *La Tétralogie*. Reyer avouait d'ailleurs ne pas connaître les œuvres postérieures à *Lohengrin* quand il composa son opéra, achevé en 1872.

Alfred Bruneau répète tout d'abord des motifs sans les transformer vraiment (*Le Rêve*, 1891), puis les multiplie, les combine jusqu'à la surcharge (*Naïs Micoulin*, 1906) et les métamorphose[21]. Massenet[22] tente, quant à lui – notamment dans *Werther*

(Vienne 1892, Paris 1893) –, une synthèse entre la tradition franco-italienne de la mélodie vocale et l'héritage wagnérien du drame lyrique fondé sur le traitement de motifs et l'élaboration d'un mouvement musical et dramatique continu. Son œuvre oscille entre ces deux extrêmes, privilégiant parfois l'un plutôt que l'autre. Ainsi, avec *Esclarmonde* il écrit sa partition la plus franchement wagnérienne. En général, le compositeur cherche à maintenir une couleur (une *tinta* dirait Verdi) par des motifs de situation ou des motifs d'atmosphère propres à un acte, tout en confiant à d'autres éléments thématiques le soin d'exprimer durant tout le drame les sentiments ou la personnalité des protagonistes.

Retenons la diversité des formes d'utilisation du principe de récurrence dans l'opéra français plutôt que l'idée d'une évolution continue vers une complexité de plus en plus grande dans la manipulation des motifs.

(Vienne, 1892 ; Paris, 1893) – synthétisent la tradition française de la mélodie vocale et l'héritage wagnérien du drame lyrique fondé sur le traitement du motif sur l'élaboration d'un continuum musical et dramatique continu. Son œuvre oscille entre ces deux extrêmes, privilégiant plutôt la partition que l'œuvre. Ainsi, avec Esclarmonde, il écrit sa partition la plus ouvertement wagnérienne. En général, le compositeur cherche à donner une couleur (une tonalité, un timbre) par des motifs de situation ou des motifs d'atmosphère, parfois au sens tout en combinant d'autres éléments thématiques de sujet d'expression formant le drame, les sentiments ou la personnalité des protagonistes.

Retenons la diversité des formes d'utilisation du principe de récurrence dans l'opéra français plutôt que l'idée d'une évolution continue vers une complexité de plus en plus grande dans la manipulation des motifs.

CHAPITRE VI

L'expression poétique et musicale

Dans un opéra, le travail littéraire devient musique, la prosodie rythme, les images tableaux sonores. Les sons prolongent ou remplacent les mots dans l'expression de la poésie, des situations, des sentiments et des mouvements de l'âme.

Écriture poétique

Comme l'intrigue suit des schémas ou des modèles dramatiques, l'écriture du livret emprunte à des stéréotypes poétiques. Les vers jaillissent spontanément sous la plume. On pourrait presque parler, en dehors de tout surréalisme, d'écriture automatique à partir d'une banque de données, constituée d'un vaste ensemble de situations et de formules dont dispose tout librettiste à une époque donnée. Les clichés sont parfois très anciens, comme ces vers de Marmontel écrits pour Grétry dans *Zémire et Azor* (1771), prononcés au premier acte (Air d'Ali) : « L'orage va cesser / Déjà les vents s'apaisent », et que l'on retrouve presque identiques dans la bouche de Zurga au début de l'acte III des *Pêcheurs de perles* : « L'orage s'est calmé, / Déjà les vents se taisent, / Comme eux les colères s'apaisent. » La poésie des oiseaux et de tout ce qui vole fait invariablement rimer « léger » avec « voltiger ». Le duo d'amour répète à l'envi des images que l'on hésite à qualifier de poétiques. Même dans *Les Troyens*, nourris de références mythologiques et dans lesquels Berlioz renoue avec un classicisme jugé anachronique en 1863, il est aisé de glaner quelques-unes de ces formules, par exemple dans les accents

amoureux de Didon et Énée[1], que l'on peut comparer à ceux de Nadir et Léïla dans une version primitive de leur Duo[2] de l'acte II :

Les Troyens	*Les Pêcheurs de perles*
Ensemble	Ensemble
Nuit d'ivresse et d'extase infinie, Blonde Phœbé, grands astres de sa [cour, Versez sur nous votre lueur bénie ; Fleurs des cieux, souriez à l'immortel [amour.	Nuit d'ivresse, nuit d'amour ! Ciel parsemé d'étoiles, Étends sur nous tes voiles Et retarde le jour ! Ô nuit d'amour !

« Qu'importe, s'exclame Castil-Blaze au début du XIXe siècle, que le poète se serve des mêmes mots pour indiquer les mêmes sentiments ? toute leur variété d'expression est réservée au talent du musicien[3]. » Cependant, bien des critiques se plaignent de l'usure des formules poétiques et des situations. « L'Asie et l'Amérique sont pleines d'attraits ; mais à force d'en abuser, regrette Johannès Weber en 1863, on les a dépoétisées. Après *Jaguarita, La Perle du Brésil, La Statue, Lalla-Roukh, La Reine de Saba* et d'autres opéras [...] il est aussi indifférent au public de voir l'action se passer à Delhi, à Timbouctou [*sic*] ou au Chili, qu'à Quimper Corentin. Allah et Brahma commencent à être discrédités non moins que Jupiter et Apollon ; bientôt il ne leur restera plus d'autre sort que d'aller, comme les dieux de l'Olympe, faire la parade aux Bouffes-Parisiens[4]. »

Si, au milieu du siècle, la majorité des critiques cherche à défendre une certaine qualité du livret, il apparaît néanmoins que, de plus en plus, la valeur littéraire d'un opéra ne constitue plus le critère de jugement essentiel qu'il était. En 1849, Fétis relève une transformation apportée par Meyerbeer au livret du *Prophète* (début de l'acte I) qui substitue un vers de huit syllabes, « Ô liberté ! c'est la victoire », au vers original de dix syllabes. Il ajoute : « Dira-t-on que ces mots n'ont pas de sens ? Je le veux bien ; mais cela est musical, et c'est de cela qu'il s'agit dans un opéra[5]. » « En matière de *libretto,* écrira un journaliste de 1875, la langue qu'on parle importe peu, les sentiments et les passions peuvent se contenter d'une sorte d'expression sommaire, la *situation* seule prédomine[6]. »

Ce que relève Catherine Kintzler, en analysant un commentaire de l'abbé de Mably concernant la tragédie en musique, s'applique tout particulièrement à l'opéra du XIXe siècle : « Le caractère elliptique, condensé, fruste et répétitif de l'expression littéraire est [...] dicté par la nature du théâtre lyrique. C'est précisément parce qu'il faut laisser une place poétique à la musique que la matière poétique strictement littéraire doit se restreindre et n'occuper pour ainsi dire que la moitié du terrain [7]. » Le texte littéraire d'un livret est quantitativement plus court qu'une pièce de théâtre et l'écriture témoigne d'une volonté de grossir le trait. Les clichés, les expressions toutes faites « sont utilisés de la même manière que le peintre de fresque travaille avec un grain d'une grossièreté "à faire peur" à un peintre de portrait. Cet emploi est justifié par une loi de perspective ; il faut laisser de la place, un espace suffisant pour que la musique puisse travailler poétiquement [8] ». L'auteur de livret doit abandonner une large part de ses ambitions artistiques et penser, sinon avant tout du moins autant, à la destination particulière de son travail : la recherche de la qualité littéraire disparaît derrière l'intérêt des situations et le travail de préparation du texte à sa mise en musique [9].

Plus encore, il semble que le livret soit appelé à ne devenir qu'une matière brute, un matériau indispensable mais qui abandonne toute valeur propre. Ch. Malherbe n'hésite pas ainsi à déclarer, dans un chapitre consacré à l'étude d'Auber et de Meyerbeer, que « la poésie lyrique au théâtre doit être médiocre, plus, mauvaise même [10] ». Il s'explique : « Du jour où le musicien prit le pas sur le poète, celui-ci sentit l'inutilité d'affirmer sa personnalité et se contenta de fournir au compositeur une matière élastique, neutre, qui permît au mélodiste de déployer sa verve en toute liberté. » Les vers peuvent être ineptes, si le musicien possède suffisamment de talent, il fondra leur « matière élastique » dans son univers sonore. « À cet égard, ajoute Malherbe, Scribe, par son prosaïsme heureux, libéra le musicien de toute contrainte, et ouvrit un champ large à son inspiration, grâce à la variété des mètres applicables à la musique. D'où ces chœurs ridicules en soi, quant aux paroles, et qui, musicalement, produisent encore aujourd'hui un immanquable effet [11]. » À l'occasion de la reprise de *La Muette de Portici* en 1863, Ralph explique que le livret n'étant pas un chef-d'œuvre poétique, ce devrait être au librettiste de réadapter ses vers sur la musique. Il donne un

exemple : « Le chant du pêcheur napolitain écrit par Auber est délicieux ; il indique l'idée du poète, il exprime la situation. Si l'accent tombe mal, pourquoi Scribe n'a-t-il pas changé le vers[12] ? » Remarquons qu'un mouvement inverse se produit dans la production lyrique de la seconde moitié du XIXe siècle, qui conduit à la revalorisation du livret.

Dans l'étude de la qualité expressive d'une œuvre lyrique, il devient impossible parfois de séparer écriture littéraire et écriture musicale, tant l'opéra est le résultat de leur fusion, si bien que l'on pourra qualifier telle romance de poétique bien qu'elle ne se distingue en rien du commun sur le plan littéraire. L'étude de l'écriture poétique nous conduit imperceptiblement de la littérature à la musique et permet de dégager les modalités d'expression d'une poésie d'opéra.

La notion de *poésie d'opéra* – Expressivité de la musique

Il convient de tenter une approche, sinon une définition, de ce qui constitue l'expression poétique dans l'opéra et de situer, dans cette perspective, l'évolution du répertoire français au milieu du siècle.

Il est habituel d'utiliser le terme *poésie* pour désigner le caractère de ce qui est poétique, de ce qui touche, inspire ou fait rêver, comme on dit « la poésie de la nature », « un tableau plein de poésie ». C'est le sens premier que lui attribue Paul Valéry : le terme « désigne d'abord un genre d'émotions, un état émotif particulier, qui peut être provoqué par des objets ou des circonstances très diverses[13] ».

Il ne faut pas confondre la forme extérieure d'un texte et son contenu, ce que rappelle Théophile Gautier : « Rien n'est plus désagréable que cette dextérité dans le médiocre, que ces lignes rimées convenablement, qui ont l'apparence de vers sans contenir un atome de poésie[14]. » Qu'elle soit le produit de l'imagination et de la sensibilité, le souffle émanant de l'âme, le sentiment vif du beau, l'imitation saisissante et idéale de la nature, la poésie nous intéresse ici en ce qu'elle est liée à des images et des sentiments, en son aptitude à capter et transmettre une émotion, un instant de vie touchant, qui font que les vers acquièrent un « charme sympathique ». Nous arrivons au second sens que lui accorde Valéry et qui le « fait songer à un art, à une étrange



20. *Faust* de Gounod, Marguerite au jardin (*L'Illustration*, 6 mars 1869). Le décor et tous les éléments de la mise en scène participent à la création d'un cadre poétique. Ici le dessinateur a mêlé deux moments poétiques du drame : la scène du jardin et celle du rouet (normalement située dans la chambre de Marguerite).

industrie dont l'objet est de reconstituer cette émotion que désigne le premier sens du mot. Restituer l'émotion poétique à volonté, en dehors des conditions naturelles où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, tel est le dessein du poète, et telle est l'idée attachée au nom de *poésie*, pris dans le second sens[15] ». L'*émotion poétique* est produite quand tous les éléments utilisés sont « devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve[16] ».

« L'indissolubilité du son et du sens[17] » qui réside dans la poésie peut trouver une nouvelle formulation dans l'opéra. Tout se passe comme si l'alchimie interne aux vers poétiques, qui mêle le son et le sens des mots, s'élaborait entre le texte littéraire, devenu presque exclusivement porteur du sens, et la musique, naturellement porteuse du son. À cela s'ajoute le rôle imparti aux décors. L'espace scénique dessine un premier cadre que précisent l'espace littéraire puis l'espace musical.

La qualité poétique peut se définir comme l'aptitude du compositeur à raviver un ensemble d'émotions ou d'images, à le faire rayonner du plus bel éclat et à le rendre le plus touchant. La musique se coule dans le *cadre poétique* (constitué des décors, des vers, des situations dramatiques) et déploie ses beautés propres, que l'auditeur associe dès lors au sens et aux sensations indiqués par ce cadre (ill. 20, p. 149). Le compositeur amplifie les résonances entre cadre poétique et musique par le jeu des figures suggestives (figures musicales destinées à orienter l'imagination de l'auditeur, à évoquer une image, un sentiment, une idée) et des connotations stylistiques (musiques religieuse, militaire, pastorale). Dans ce sens, la *poésie d'opéra* se comprend en relation avec les formules d'une culture et d'un imaginaire collectifs.

La musique d'opéra assure ainsi une fonction poétique à part entière, puisqu'elle est un moyen de produire des émotions, puisqu'elle crée une atmosphère (par ses liens avec le sens des vers, des situations et des décors), souligne et anime le drame, puisque, comme l'œuvre littéraire qui crée un monde selon ses propres lois, elle recompose le temps et l'espace du récit pour en faire un objet esthétique. Si Berlioz peut être considéré comme le théoricien de cette poésie d'opéra, c'est dans l'œuvre lyrique de Gounod qu'il faut en chercher la forme la plus sensible et la plus influente au milieu du siècle, le modèle que Bizet a admiré au point d'avoir peur de ne pouvoir s'en détacher.

Une telle conception de la poésie est donc indissociable d'une esthétique accordant à la musique un pouvoir expressif. Berlioz, fort de son expérience de compositeur, défend le principe d'une musique expressive en soi et dont on peut, de surcroît, préciser le sens par des moyens particuliers : « La musique [...] parle d'abord à un sens qu'elle charme et dont l'excitation, se propageant à tout l'organisme, produit une volupté tantôt douce et calme, tantôt fougueuse et violente, qu'on ne croit pas possible avant de l'avoir éprouvée. La musique, en s'associant à des idées qu'elle a mille moyens de faire naître, augmente l'intensité de son action de la toute-puissance de ce qu'on appelle vulgairement la poésie ; déjà brûlante elle-même, en exprimant les passions elle s'empare de leur flamme ; étincelante de rayons sonores, elle les décompose au prisme de l'imagination ; elle embrasse à la fois le réel et l'idéal[18]. » Se fondant sur les écrits d'un critique italien, Giuseppe Carpani (1752-1825), Berlioz

distingue l'imitation physique (ou imitation « directe des sons et des bruits de la nature ») de l'imitation sentimentale (qui « se propose d'exciter en nous, par des sons, l'idée des différentes affections du cœur et de réveiller, en s'adressant à l'ouïe seulement, des sensations que l'être humain n'éprouve dans la nature que par l'intermédiaire des autres sens[19] »). Ce second type constitue « le but de l'expression, de la peinture et des images musicales. Pour la puissance expressive, ajoute le musicien, je doute que les arts du dessin et la poésie elle-même la possèdent au même degré que la musique ».

L'expressivité, le pouvoir évocateur et signifiant de la musique ont été largement développés par le mouvement romantique – et notamment dans la musique à programme –, de même que la charge émotionnelle inscrite dans l'œuvre (« mon piano, jusqu'ici, c'est moi, confie Liszt, c'est ma parole, c'est ma vie ; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse[20] »). L'auteur de la *Faust-Symphonie* croit profondément en la force expressive de la musique et des timbres. Analysant *Tannhäuser*, il constate que les « motifs sont si caractéristiques, qu'ils portent en eux tout le sens affectif exigé des pensées musicales, confiées à la seule instrumentation[21] ». Pour lui, il est évident qu'il faut voir dans ce phénomène la conséquence d'un progrès des arts qui s'accompagne d'une évolution du public, de plus en plus nombreux à chercher le dépassement d'un simple hédonisme sonore : « De nos jours, le public renferme un grand nombre d'esprits cultivés qui, ne se bornant point à éprouver un plaisir indéfini, un tressaillement doux et cadencé, se plaisent à interpréter par des pensées et des images analogues le sens de toute musique[22]. »

Correspondances et métaphores – Couleur et expressivité des instruments

À la lecture de la presse du XIXe siècle, on se rend rapidement compte que la musique lyrique est essentiellement perçue par rapport au livret ; elle *fait image* ou *sensation*, évoque des sentiments. Peu à peu, on est sensible au fait que tous les paramètres de l'écriture doivent concourir au même but, le rendu musical du drame dans tous ses aspects, des éléments les plus matériels aux plus élevés. À ce sujet, Fétis pouvait admirer la charmante

scène au début du *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer (acte I, n° 2), où style, orchestration, rythme, plan formel traduisent le jeu de scène de Dinorah et de sa chèvre, et les sentiments par lesquels passe la jeune fille devenue folle : « Le jeu élégant et fin des instruments pendant la course du personnage, le caractère rythmique et sautillant de la marche de la chèvre, la ritournelle mélancolique au retour de Dinorah fatiguée, le récitatif doux et triste de celle-ci, la diversion courte et gaie que vient faire une idée nouvelle dans une imagination en délire, puis enfin le retour au premier sentiment dans la fin du récitatif, tout cela précède et amène avec un art infini la délicieuse berceuse[23]. »

Les commentateurs cherchent à donner une signification à ce qu'ils entendent. Berlioz est, sans conteste, l'un des plus zélés en ce domaine, tant comme compositeur que comme chroniqueur ; il sera notre guide. L'un des buts essentiels de ses feuilletons est de dévoiler les images qui, par l'opération de la métaphore, peuvent traduire l'impression produite. Mieux, la métaphore permet de découvrir des relations profondes entre les arts – idée chère au Romantisme. Liszt commence son livre écrit à la mémoire de Chopin par cette affirmation : « Les formes multiples de l'art [ne sont] que des incantations diverses destinées à évoquer les sentiments et les passions, pour les rendre sensibles, tangibles en quelque sorte, et en communiquer les frémissements[24]. » « Ce qui serait vraiment surprenant, écrit pour sa part Baudelaire dans un article de 1861 consacré à Wagner, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité[25]. » Le principe des correspondances, qu'a merveilleusement établi en un système poétique l'auteur des *Fleurs du mal* (1857), est plus qu'une jolie formule :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,

C'est une réalité pour le poète, très présente également dans les écrits de Berlioz et qui touche même la musique instrumentale. Rappelons, en complément des citations concernant l'opéra qui émaillent notre propos, un exemple célèbre, tiré cette fois de la musique non lyrique, celui des symphonies de Beethoven. Le mouvement lent de la deuxième symphonie expose, selon Berlioz, « un chant pur et candide », « peinture ravissante d'un bonheur innocent à peine assombri par quelques rares accents de mélancolie[26] ». Il *voit* dans le Finale de la *Troisième Symphonie* « un *si* bémol frappé par les violons, et repris à l'instant par les flûtes et les hautbois en manière d'écho », et compare « la nuance qui les distingue [les instruments] à celle qui sépare le *bleu* du *violet* ». La combinaison particulière d'une modulation et d'un crescendo, dans un passage du premier mouvement de la *Quatrième Symphonie,* lui semble assimilable à « un fleuve dont les eaux paisibles disparaissent tout à coup, et ne sortent de leur lit souterrain que pour retomber avec fracas en cascade écumante ». Les voix de l'orchestre peuvent se plaindre ou menacer, un thème pétiller de verve, une phrase de hautbois être d'une ravissante fraîcheur, des mélodies exprimer des sentiments de tendresse mélancolique, d'abattement passionné, de religiosité rêveuse, etc.

Les œuvres des grands auteurs, qu'ils soient peintres, musiciens ou poètes, se répondent. Aussi Berlioz croit-il trouver dans la marche funèbre de la *Troisième Symphonie* de Beethoven « la traduction des beaux vers de Virgile, sur le convoi du jeune Pallas », et dans le Scherzo, les « véritables jeux funèbres, [...] comme ceux que les guerriers de l'*Iliade* célébraient autour des tombeaux de leurs chefs ». Quant à l'« étonnant paysage » de la *Symphonie « pastorale »,* il « semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange ». Il serait aisé de multiplier les exemples. Tout comme le poète, le musicien est sensible aux « correspondances horizontales, ou synesthésies, par lesquelles les sensations, de manière réversible, s'évoquent les unes les autres[27] ».

Dans le travail du compositeur, Berlioz distingue la peinture musicale, « peinture d'objets visibles » qu'il n'aime guère, des « images ou comparaisons, servant à faire renaître les sensations dont la musique possède incontestablement les analogues[28] ». L'analogie est une ressemblance établie par l'imagination : « pour que le modèle de ces images soit reconnu », continue Berlioz, il

faut « que l'auditeur soit averti par quelque voie indirecte de l'intention du compositeur, et que le point de comparaison soit en évidence ». Ainsi « Weber aurait fait un clair de lune dans les accompagnements de l'Air d'Agathe au second acte du *Freischütz*, parce que la couleur voilée, calme et mélancolique de ses harmonies, les timbres clairs-obscurs de ses instruments sont l'image fidèle de ces pâles lueurs, et expriment d'ailleurs à merveille la rêverie où les amants se laissent aller si volontiers à l'aspect de l'astre nocturne dont Agathe implore l'assistance en ce moment[29]. »

Nulle part ailleurs qu'à l'opéra, la relation entre les éléments visuels et les sons ne trouve sa plus vive expression. Toutefois, certains sujets sont plus propices que d'autres à la réalisation d'authentiques tableaux sonores et picturaux – les opéras-féeries tout particulièrement. *Esclarmonde* (1889) sera l'un des derniers du genre. Son écriture témoigne de la permanence d'une poétique lyrique fondée sur des images et des sensations transposées dans le domaine des sons. Dans le Prologue, que nous avons déjà évoqué, le compositeur bénéficie d'une mise en scène de l'image : Phorcas, devant l'iconostase fermée, s'adresse à ses sujets sur un ton austère. Puis il donne un ordre : « De l'autel vénéré que la lumière inonde, / Ouvrez les portes d'or ! » L'image s'anime, la lumière étincelle : « Dans un nuage d'encens Esclarmonde voilée paraît, tiare en tête, constellée de pierreries, on dirait une idole byzantine[30]. » Le climat austère (en *do*) cède la place à une orchestration rutilante (en *ré*♭ majeur). Le chœur « Ô divine Esclarmonde » est doublé par les lignes pénétrantes des hautbois, cor anglais, clarinettes, cor 1, cor 2 et trombone solo, tandis qu'une partie des cordes (violons 1, violons 2 et altos, tous divisés) combinée aux harpes dessine l'arpège de *ré*♭ sous diverses formes, expression de la vibration lumineuse dont les mille feux traduisent sur le plan sonore une vision qu'on imaginerait volontiers fixée par le pinceau de Gustave Moreau. Les flûtes et le piccolo, comme un miroitement, jouent le même accord à partir d'une formule en notes répétées. L'éclat diamantaire du triangle, enfin, vient ponctuer d'un dernier scintillement l'ensemble, tamisé par une nuance *pianissimo* et auréolé par les harmonies des violoncelles, contrebasses, bassons, cors 3 et 4.

Les instruments jouent un double rôle ; ils colorent et expriment. Pour découvrir le sens précis qui leur est attribué, il faut se fonder sur la tradition des typologies instrumentales dont

Berlioz a été le théoricien dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* (publié en 1843 à Paris chez Schonenberger, augmenté en 1855), le génial expérimentateur dans ses œuvres, l'ardent propagandiste et défenseur dans ses écrits. Il relate dans ses *Mémoires* comment il découvrit par l'audition assidue des représentations de l'Opéra, « le lien caché qui unit l'expression musicale à l'art spécial de l'instrumentation[31] ». L'idée d'approfondir ces relations, et même de les théoriser, couvait depuis quelque temps, comme l'indique le titre ambitieux choisi par Georges Kastner pour son traité : *Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*, publié en 1837. Il décrit entre autres la harpe, dont le « caractère a quelque chose de céleste et de tendre à la fois qui convient parfaitement à des prières, invocations ou autres scènes de ce genre[32] » ; la clarinette, « instrument de l'amour et des sentiments tendres[33] » ; le cor, « peut-être l'instrument le plus romantique[34] ».

Outre ses fonctions expressive et coloristique, le timbre acquiert une fonction développante et structurante. Mais cette extraordinaire conception berliozienne du timbre engendrant le discours musical[35], qui culmine dans la *Symphonie fantastique*, ne portera ses fruits véritables qu'au XXe siècle. C'est l'inventeur de nouvelles sonorités, le poète théoricien que ses contemporains voient surtout en Berlioz : « Avez-vous le traité d'instrumentation de Berlioz, demande Bizet à Paul Lacombe ? Si non, faites-en l'acquisition au plus vite. – C'est un admirable ouvrage, le *Vade mecum* de tout compositeur écrivant pour l'orchestre. – C'est parfaitement complet. – Les exemples y abondent. – C'est indispensable[36]. »

Le modèle poétique gounodien – Expressivité de l'orchestre

Au début de cet ouvrage, nous insistions à la fois sur l'état déplorable de la musique française autour de 1850 et sur l'importance qu'il fallait accorder à Gounod comme réformateur. Il nous faut revenir sur ce point et le développer sous l'angle de la poésie d'opéra. Saint-Saëns, qui a très bien connu le compositeur de *Faust*, rejoint les propos de Reynaldo Hahn (voir p. 19) dans un article de la *Revue de Paris*[37], reconnaissant que *Sapho* « marque une date dans l'histoire de l'opéra français » et insistant

sur l'apport considérable de sa personnalité, sur « le souci de la pureté, de la tenue du style, de la justesse de l'expression » dans son œuvre. Berlioz, qui a vécu l'avant-Gounod ainsi que l'apparition de ce dernier sur la scène, apporte un témoignage du même ordre. Dans son feuilleton qui traite de la création de *Sapho,* il exprime clairement les deux directions principales qui s'offrent au compositeur d'opéra (en dehors de l'opéra-comique traditionnel). L'une, dominante en France, est celle de l'effet, du dramatisme excessif ; l'autre, que suit Gounod, est celle plus nuancée de l'émotion juste, de l'exploration poétique d'une situation donnée. Il énumère les beautés de l'œuvre, les thèmes poétiques qui s'en dégagent et conclut : « Cela me ravit, me passionne, me gonfle le cœur, m'attendrit, m'élève la pensée, me jette en un trouble profond, délicieux, [...] tandis que beaucoup d'autres opéras, qui passent pour fort *dramatiques,* m'ennuient, me fatiguent par leurs mille détails, me choquent par leurs prétentions même de toujours m'intéresser, et me sont antipathiques par le prosaïsme obséquieux de leur industrie[38]. » L'idée d'une poésie d'opéra n'est pas neuve, bien entendu, mais son développement (au point qu'elle devient un but essentiel du compositeur) est nouveau.

À un prosaïsme dramatique, Gounod préfère la poésie. Examinons de plus près comment se manifeste ce choix dans *Sapho.* C'est dans le troisième acte, que Berlioz juge dans son entier « très beau, extrêmement beau, à la hauteur poétique du drame[39] », qu'il faut chercher les moments les plus intéressants : « Tout y est musical, grand, harmonieux, bien dessiné, bien net, d'une expression juste autant que profonde ; le coloris de l'orchestre y est tantôt sombre comme une nuit d'hiver, tantôt radieux et doux comme une belle matinée de printemps. [...] C'est une large et poétique conception. » Il ajoute, lors de la reprise de l'œuvre : « C'est si rare la passion noblement exprimée, le bon sens dans l'art, le naturel poétique, la vérité simple, la grandeur sans enflure, la force sans brutalité ! Oh ! une œuvre dictée par le cœur, en notre temps de machinisme, de mannequinisme (et de néologisme), et d'industrialisme plus ou moins déguisé sous un prétexte d'art[40] ! »

D'après ces remarques, il est clair que la simplicité et la vérité d'accent (à l'opposé des musiques à effets), la profondeur d'expression et la densité du discours musical, l'orchestration enfin, sont les facteurs essentiels de la poésie d'opéra que révèle

l'acte III de *Sapho.* C'est surtout le dernier élément, l'orchestration, qui va porter des fruits et donner naissance à une branche glorieuse de l'école française, dont il faut chercher les ramifications jusque chez Ravel. Voyons donc en quoi il consiste chez Gounod.

Dans *Sapho,* à partir de l'imprécation de Phaon au troisième acte (« Ô Sapho ! sois trois fois maudite ! »), commence, selon Berlioz, « une orchestration monumentale, parfaite, admirable » : « Chacun des instruments dit ce qu'il doit dire, et tout ce qu'il doit dire et rien que ce qu'il doit dire. L'art est si complet qu'il disparaît. On ne songe plus qu'à la sublimité de l'expression générale sans tenir compte des moyens employés par l'auteur. C'est un cœur qui se brise et dont on compte les derniers battements, c'est l'amour indigné qui exhale sa suprême plainte, c'est le râle de la mer attendant sa proie, ce sont tous les bruits mystérieux des plages désertes, toutes les harmonies cruelles d'une nature souriante, insensible aux douleurs de l'être humain[41]. »

L'orchestre *parle* donc, exprime aussi bien le cœur humain que la nature. Pour ce faire, le compositeur combine figuralismes et pouvoir suggestif des timbres, comme le rappelle cette critique de *Faust* en 1859 : « Marguerite assise devant son rouet [...] chante en filant. L'orchestre complète le tableau. Un trait de violon imite le bruit du rouet. Les harpes accompagnent ce trait d'une mystérieuse harmonie sur laquelle la sonorité douce et voilée des cors répand des teintes vaporeuses. Cela est touché avec une extrême finesse et tout à fait digne du rare talent de symphoniste dont M. Gounod a déjà donné tant de preuves[42]. »

La tendance à composer des tableaux sonores et à faire parler l'orchestre a été ressentie par les partisans de l'école italienne comme l'anéantissement du théâtre lyrique fondé sur la mélodie. Ces critiques adressées à Gounod vont peu à peu disparaître mais elles seront reprises, dans les années 1880, par les détracteurs d'un compositeur que l'on peut considérer, en ce domaine, comme son héritier, Massenet. Raoul de Saint-Arroman reproche à *Manon* (1884) des « encombrements d'effets picturaux » : « Je ne conteste pas la multiplicité, ni l'à-propos des harmonies descriptives et imitatives du troisième acte, mais cette fantasmagorie de l'instrumentation m'éblouit comme un éclair qui passe. » Tout l'intérêt musical de la mort de l'héroïne « est concentré dans l'orchestre qui s'attendrit et pleure beaucoup plus que le spectateur. Je préférerais le contraire[43] ».

Revenons à Gounod. « Sa grande préoccupation, nous apprend Saint-Saëns, était de trouver sur la palette orchestrale une belle couleur ; et loin de prendre chez les maîtres des procédés tout faits, il cherchait directement, dans l'étude des timbres, dans des combinaisons neuves, les tons nécessaires à ses pinceaux[44]. » Gounod est un coloriste travaillant par touches nuancées plutôt que par les coups de brosse contrastés et parfois violents d'un Meyerbeer. Lui qui « avait pratiqué la peinture, dit Saint-Saëns, savait qu'il n'est pas obligatoire de mettre toute sa palette sur la toile, et il ramena dans l'orchestre du théâtre la sobriété, mère des justes colorations et des nuances délicates[45] ». Le rendu des impressions, le sensualisme, la création d'atmosphères, l'expression des sentiments sont tous du domaine de l'écriture orchestrale.

La Chanson du pâtre de *Sapho* témoigne comment Gounod crée un moment de poésie en traduisant musicalement les caractéristiques d'une situation donnée. C'est peut-être cette scène qui inspirera au francophile Puccini une de ses plus belles pages poétiques, quand, au début du troisième acte de *Tosca*, un jeune berger chante en toute insouciance, lui aussi ignorant le désespoir et la mort qui sont au cœur du drame. « La nouveauté poétique et pittoresque, écrit Camille Bellaigue, elle est dans cette figure d'enfant insouciant, indifférent au tragique destin qui va si près de lui s'accomplir. Et l'allure populaire de sa musette indolente, les soupirs du chalumeau qui l'encadrent, la basse obstinée et monotone qui la soutient et semble la bercer, voilà ce qui fait l'originalité pour ainsi dire spécifique de la musique elle-même[46]. »

Le grand apport de Gounod dans ce domaine, d'après ses commentateurs, c'est l'expression de l'amour par la musique : « Avant Gounod la musique en parlait tout le temps, mais elle ne le connaissait pas, ne le ressentait pas, ne l'exprimait pas. Dans tous les opéras du répertoire français, depuis Lully, il est question d'amour ; pas un seul d'entre eux ne nous en donne la sensation[47]. » La musique de Gounod est, elle, « véritablement pétrie d'amour » car le musicien réussit à « éveiller l'idée [...], la sensation du désir, de la volupté[48] ». Léon Escudier, dans sa critique de *Faust*, fait état de ce pouvoir suggestif : « Le duo de Marguerite et de Faust est très poétique ; ici le musicien a été à la hauteur de la situation ; il règne dans ce passage un sentiment de tendresse amoureuse vraiment délicieux ; tout jusqu'à l'adieu

de Marguerite y est intéressant. L'orchestre y soupire de douces caresses et marie avec une grâce adorable ses suaves harmonies aux voix émues des deux amants[49]. » De nombreux chroniqueurs abondent dans ce sens, tel Joseph d'Ortigue décrivant la découverte du sentiment amoureux par Marguerite : « Marguerite entre dans son appartement, paraît à la fenêtre sur laquelle se projettent les rayons de la lune, et là, aspirant à longs traits les parfums des fleurs, elle dit, dans une suave cantilène, les premiers transports de ce sentiment inconnu qui fait tressaillir son être. Et toutes ces séductions, tous ces enivrements, tous ces battements et ces palpitations d'un cœur virginal sont dans les accents voilés, dans les notes timides, dans les nuances délicates, dans les moelleux contours de cette orchestration enchantée. Celui qui a écrit une pareille scène n'est pas seulement un grand musicien, c'est encore un grand poète[50]. »

Entre les extrêmes du comique et du tragique, du léger et du pathétique grandiose, Gounod a su placer un éventail de sentiments, d'émotions et de formes poétiques permettant de suivre avec plus de vérité la vie des personnages, ainsi que leurs pensées et leurs émois. Le Nadir des *Pêcheurs de perles*, héros rêveur aux sentiments délicats, en est l'héritier direct. Gounod, explique Hahn, a appris à la musique française le naturel : « Jusqu'à lui, les personnages d'opéra ne pouvaient s'exprimer qu'avec grandiloquence et affectation ; les personnages d'opéra-comique n'étaient que mutinerie ou jovialité artificielle. Avec Gounod, ils chantent comme on parle, ils disent ce qu'ils ont à dire, plus joliment que dans la vie parce que leur parole est notée musicalement, parce qu'un discret lyrisme les ennoblit. Mais de leur langage disparaissent tous les artifices conventionnels[51]. »

Paradoxalement, si l'on s'en tient aux apparences, la poésie d'opéra que développe Gounod est attachée à l'avancée de l'esthétique réaliste au XIXe siècle, comme le souligne Saint-Saëns : « Il visait haut, mais le souci constant de l'expression devait fatalement, comme tout ce qui tient au réalisme, le ramener de temps en temps sur la terre. Ce réalisme lui-même ouvrait une voie féconde et absolument nouvelle en musique. Pour la première fois, à la peinture de l'union des cœurs et des âmes s'est ajoutée celle de la communion des épidermes, du parfum des cheveux dénoués, de l'enivrement des haleines sous les effluves du printemps. J'ai vu des natures chastes et hautement compréhensives

s'effaroucher de ces innovations, accuser Gounod d'avoir rabaissé, matérialisé l'amour au théâtre. Que d'autres seraient heureux de mériter un tel reproche[52] ! »

Une fois de plus, Massenet suit cette voie et déclenche les mêmes réactions. En 1884, Saint-Arroman évoque l'atmosphère amoureuse de *Manon* en des termes qu'auraient pu utiliser certains critiques de *Faust* : « Comme ils s'aiment bien ces deux amants, et combien la musique du compositeur souligne les battements de leur cœur ! Est-il assez chatoyant ce dessin d'orchestre qui accompagne leur bavardage sentimental, et comme ces accords légers portent l'exquise douceur de la lettre : "On l'appelle Manon" et soutiennent la réponse ardente de Des Grieux[53]. » En 1889, Massenet franchit une étape dans la scène amoureuse entre Esclarmonde et Roland. Camille Bellaigue écrit : « Il était temps de dérober sous les roses les ardeurs touchant à la frénésie d'Esclarmonde et de son bien-aimé [au deuxième acte]. Grâce à une péroraison d'orchestre étonnamment expressive, nous entendons ce que nous ne voyons pas. Jamais encore on n'avait, je crois, fait une description sonore aussi fidèle, aussi détaillée, de la manifestation physique des tendresses humaines. L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté ; l'instrumentation de M. Massenet était déjà luxuriante ; la voilà luxurieuse[54]. »

Les découvreurs d'horizons poétiques

La couleur, le mystère, l'atmosphère dont parle Reynaldo Hahn à propos de Gounod sont présents dans la plupart des partitions marquantes de la seconde moitié du XIXe siècle. Hahn détaille cet apport considérable en relevant les passages pittoresques de *Sapho* et en constatant, non sans caricaturer la réalité, l'absence d'une musique comparable chez les compositeurs précédant Gounod : « L'élément évocateur [...] avait entièrement disparu de la musique dramatique. Depuis longtemps, il n'était plus question de couleur spéciale, de poésie descriptive dans les opéras. Les pays, les milieux n'existaient plus pour les compositeurs. Auber avait eu quelques heureuses velléités d'évocations dans *La Muette de Portici*, puis il avait nettement renoncé à toutes ces balivernes, indignes d'un bourgeois raisonnable habitant la rue Le Peletier. Rossini passait pour un grand artiste parce qu'il

avait mis un ranz des vaches dans *Guillaume Tell*, pour rappeler qu'on était en Suisse. [...] Quant à Meyerbeer, il avait définitivement adopté, quels que fussent l'époque et le lieu de l'action, une espèce de style Dufayel qui servait à tout. Avec *Sapho*, Gounod remit de la poésie dans la musique [55]. »

Le savant musicien a tort de réduire à néant le rôle de Meyerbeer et celui de Rossini. Le premier, il est vrai, a surtout usé de l'orchestre à des fins spectaculaires, préférant dans le grand opéra l'effet, le dramatisme à la poésie nuancée ou à la création d'atmosphères délicates. Mais il a été aussi un découvreur de timbres et un modèle pour beaucoup dans l'art de l'orchestration. Berlioz le cite à plusieurs reprises dans son traité et Liszt, évoquant la création des *Huguenots*, ne manque pas de relever la puissance de son imagination : « L'instrumentation [...] est, s'il se peut, encore plus savante [que dans *Robert le Diable*], et les effets d'orchestre y sont si habilement combinés et diversifiés que nous n'avons jamais pu assister à une représentation des *Huguenots* sans un nouveau sentiment de surprise et d'admiration pour l'art du maître qui a su teindre de mille nuances, presque insaisissables dans leur délicatesse, le riche tissu de son poème musical [56]. »

Quant au second compositeur cité par Hahn, Rossini, son acte II de *Guillaume Tell* [57] (1829) est resté dans toutes les mémoires des musiciens français du milieu du XIXe siècle. On l'a même représenté seul. Les « sauvages harmonies » des fanfares évoquées par les chasseurs font place aux chants des pâtres (« Au sein de l'onde qui rayonne »), au loin dans la montagne, *a mezza voce*, soutenus par la harpe. La description de la fin du jour transmue la poésie du plein air et de la nature en poésie nocturne. Sur les paroles répétées « Voici la nuit », Rossini enchaîne quatre accords parfaits à l'état fondamental (*do, si la, sol* aux basses), en valeurs longues, entrecoupés de silences, et produisant une impression d'étrangeté que l'auditeur associe au texte et au décor d'une profonde vallée envahie par la nuit : « Le théâtre représente les hauteurs du Rutli d'où l'on plane sur le lac des Waldstettes ou des Quatre-Cantons. On aperçoit aux bornes de l'horizon la cime des montagnes de Schwitz ; au bas est le village de Brunnen. Des sapins touffus qui s'élèvent des deux côtés du théâtre complètent la solitude. » Les sons de la harpe se dispersent, mêlés aux vibrations des cloches du village, et font place aux cordes qui accompagnent l'intervention d'un chasseur. Puis

les appels lointains des cors prolongent l'espace sonore, où résonnent par bribes les voix des chasseurs. Puis c'est encore la Romance de Mathilde « Sombre forêt, désert triste et sauvage », dans laquelle Berlioz découvre, « outre le mérite immense du chant et de l'harmonie, [...] un mode d'accompagnement dans les altos et les premiers violons plein de mélancolie, ainsi qu'un effet *pianissimo* de timbales au commencement de chaque couplet, qui excite vivement l'attention de l'auditeur. On croit entendre un de ces bruits dont la cause reste inconnue et qui se font remarquer par le temps le plus calme au milieu de la forêt ; une de ces vagues rumeurs, soupirs de la nature, qui redoublent pour nous les impressions du silence et de l'isolement. Voilà de la poésie, voilà de la musique, voilà de l'art beau, noble et pur[58] ».

Dans un article de 1835, Berlioz confirme l'importance que nous attribuons à Meyerbeer et à Rossini, estimant « qu'avant l'apparition de *Robert le Diable* et celle du second acte de *Guillaume Tell*, c'eût été folie d'espérer un brillant succès pour la partition de *Don Juan* à l'Opéra. La sensibilité du public était engourdie ; c'est grâce à l'heureuse influence exercée par ces deux modèles dans l'art de dispenser les trésors de l'instrumentation, que nous devons de l'avoir vue se réveiller[59] ».

Cependant, avant même ces deux œuvres, un opéra étranger avait pu éveiller les sensibilités à des formes expressives inouïes. La représentation en 1824 sur une scène française du *Freischütz* est un événement majeur dans la découverte de nouveaux horizons poétiques lyriques, même si l'opéra fut mutilé, même si le public parisien s'amusa d'abord des diableries et autres excentricités de l'ouvrage. « Toute bouleversée qu'elle fût, se remémore Berlioz dans ses *Mémoires*, il s'exhalait de cette partition un arôme sauvage dont la délicieuse fraîcheur m'enivrait. Un peu fatigué, je l'avoue, des allures solennelles de la muse tragique, les mouvements rapides, parfois d'une gracieuse brusquerie, de la nymphe des bois, ses attitudes rêveuses, sa naïve et virginale passion, son chaste sourire, sa mélancolie, m'inondèrent d'un torrent de sensations jusqu'alors inconnues[60]. »

L'opéra de Weber montra comment créer, par le langage musical et les sortilèges sonores de l'orchestre, un paysage et des émotions poétiques d'une grande intensité. « Rien n'échappe à l'auditeur, écrit notre critique commentant la Scène et l'Air d'Agathe à l'acte II, de ces soupirs de l'orchestre pendant la

prière de la jeune vierge attendant son fiancé [...]. Jamais aucun maître allemand, italien ou français n'a fait ainsi parler successivement dans la même scène la prière, la mélancolie, l'inquiétude, la méditation, le sommeil de la nature, la silencieuse éloquence de la nuit, l'harmonieux mystère des cieux étoilés, le tourment de l'attente, l'espoir, la demi-certitude, la joie, l'ivresse, le transport, l'amour éperdu [61] ! » Le Finale du deuxième acte – la scène de la fonte des balles – atteint un sommet dans la réalisation d'un style fantastique en musique, puisant aux sources les plus profondes du romantisme allemand. Berlioz l'a fort bien analysé puis assimilé [62] dans quelques-unes de ses plus belles pages, comme le feront peu à peu d'autres compositeurs français.

Weber, le *style fantastique* et ses émules français

Weber conçoit la scène de la Gorge aux loups [63] à partir de la fusion de tous les éléments scéniques et musicaux, créant une atmosphère et une émotion d'une intensité saisissante. Tous les éléments entrant dans la composition de cette vaste construction sont, avant d'être coordonnés par la forme musicale, commandés par des raisons extra-musicales : le programme contenu dans la mise en scène et le livret. Les décors propulsent le spectateur au sein d'un tableau typique du romantisme allemand au fort pouvoir évocateur : forêt de sapins, hautes montagnes, torrent, pleine lune, arbre desséché sont animés par l'orage et la présence mystérieuse d'oiseaux nocturnes puis par diverses apparitions. La voix chantée ou parlée, murmurée ou criée, se fond aux pages descriptives de l'orchestre ; le récitatif choral évoque les esprits invisibles ; les protagonistes s'expriment par le langage articulé mais encore par des gestes (mimodrame).

Outre les mouvements chromatiques, les accords de septième diminuée, Weber forge son style fantastique en manipulant les puissances suggestives de l'orchestre et en faisant appel à toutes les ressources du langage musical. Le finale débute par la nappe sonore étale du frémissement *pianissimo* des violons 1 et 2 et des altos en trémolos (resserrés dans un registre médium-grave et colorés par les clarinettes puis les bassons). De cette nappe émerge le récit monocorde du chœur qui se transforme en un cri inhumain amplifié par les bois et les cors sur un saut d'octave *fortissimo*. Le finale est animé par ce principe du contraste

généralisé à tous les paramètres : métrique étale contre rythmique fortement scandée ; harmonie contre mélodie ; *recto tono* opposé à des figures jaillissantes ; mélismes chromatiques opposés à de grands intervalles ; son tenu ou son enflé ; formules répétitives ou motifs insaisissables ; opposition des timbres, des registres et des dynamiques.

La section introductive se conclut par une septième diminuée tenue, jouée aux hautbois, clarinettes 1 et 2 dans le grave, violons et altos, ponctuée par les timbales doublées par les *pizzicati* des cordes graves. La section qui suit, *agitato*, met en place une autre batterie d'effets, de nature essentiellement rythmique. Sur une figure obstinée de triolets, qui rappelle la course infernale du Roi des aulnes imaginée par Schubert *(Erlkönig)*, naît aux premiers violons une mélodie aux rythmes saccadés interrompue par la voix parlée de Samiel, elle-même enveloppée par le motif de septième diminuée qui achevait la section précédente. Cette deuxième section se clôt par un trait chromatique aux cordes (violons et altos) et aux flûtes *fortissimo*.

Après quelques mesures de transition, la troisième section, *allegro*, oppose trois mesures mélodiques des cordes (sur un motif avec contretemps et syncopes) à deux mesures des bois en accord avec un crescendo. Le finale multiplie et combine ces procédés débouchant parfois sur de véritables vagues déferlantes de doubles croches ou s'immobilisant sur de longues tenues en trémolos. Quand arrive enfin le moment de la fonte des balles, la voix de Caspar est simplement soutenue par des filets sonores : la sonorité cuivrée et caverneuse de deux flûtes dans le grave, puis des cordes ponctuées par la combinaison déjà rencontrée timbale-*pizzicato*. La texture va s'intensifiant, mêlant de plus en plus de motifs, puis toujours renouvelée à chaque balle pour aboutir à un tutti *presto* sur le thème significatif entendu dès l'ouverture.

Le désordre émotionnel, la frénésie des contrastes, l'angoisse qui étreint Max, l'irréalité des lieux, l'atmosphère surnaturelle imprègnent la partition et en décuplent le pouvoir expressif. À partir de cet exemple, la scène infernale ou fantastique va faire partie de la typologie des situations et des styles musicaux français. *Robert le Diable* (1831), *Faust* (1859), *Mireille* (1864), *Hamlet* (1868)... s'inspirent largement ou par touches du *Freischütz*. Même Auber écrit en style fantastique, dans les couplets de la devineresse (acte II) et pour traduire musicalement

l'impression provoquée par le « site affreux » de l'acte III de *Gustave III* (1833).

Imprégné de culture allemande et possédant un vif sens du spectaculaire, Meyerbeer comprend tous les effets qu'il peut dégager de ce style. Il trouve dans son premier grand opéra une trame dramatique qui lui permet de multiplier les scènes où ce style fera merveille. « L'imitation de la donnée est saillante dans *Robert*, constate le chroniqueur du *Français* ; c'est l'homme faible et passionné, tiraillé vers le bien et le mal par deux influences contraires ; Robert c'est Max-Faust ; Bertram c'est le Gaspard du *Chasseur noir* ou le Méphistophélès de Goethe mis en musique par Spohr[64]. »

Le Courrier de l'Europe admire le travail des combinaisons instrumentales de *Robert le Diable* et constate que « non seulement les accents de toutes les passions, mais encore tous les bruits de la nature, les voix des esprits et des génies sont exprimés par cet orchestre fantastique[65] ». Dans la Valse infernale de l'acte III (n° 10), Bertram entend les éclats de la joie infernale des troupes de Satan. « Ce sont des hurlements rauques, des cris enroués et glapissants ; ce sont des pas et des bonds lourds comme une danse de statue de pierre, c'est un mélange de râles d'agonisants et de ricanements d'insensés, tout cela confondu, mêlé en un long charivari qui semble passer avec la rapidité d'un éclair et qui vous laisse glacé, interdit et presque stupide d'étonnement, au point où on douterait de l'avoir entendu[66]. » Le chœur en coulisse est accompagné d'un petit orchestre (cymbales et triangle, piccolo, 4 trompettes, 4 cors, 3 trombones et un ophicléide). On retrouve l'imitation directe ou réinterprétée de quelques éléments de la partition de Weber, accords aux cuivres ponctués par la cymbale, « fusées » du piccolo, rythmes pointés saccadés, trémolos... « Dans ce sabbat infernal, conclut Castil-Blaze, les instruments tournaient à pleine embouchure, les anches sifflaient à l'aigu, et frémissaient en doubles cordes au grave, tandis qu'on entendait le fracas des timbales, des cymbales, des triangles, les cris aigus des hautbois et de la petite flûte, les mugissements du chalumeau. Ainsi toutes les trombes de la caverne attaquent un *sol* formidable, et l'orchestre pose des accords déchirants sur ces appels de l'enfer[67]. »

Dans ce domaine, c'est le Finale de l'acte III (n° 15) qui eut le plus de retentissement. Nous en détaillerons les composantes lorsque nous analyserons l'esthétique émotionnelle du grand

opéra. Nous pouvons évoquer aussi, avec plus de précision et afin de montrer la diffusion du style fantastique dans les partitions françaises, des ouvrages déjà cités. En premier lieu, la célèbre scène de l'église de *Faust* où Gounod manipule, en le combinant à des formules attachées au style religieux, le vocabulaire que nous avons défini plus haut : trémolos, éléments chromatiques, rythmes saccadés, septièmes diminuées, récitations monocordes, figures répétitives, contrastes divers dont le plus saisissant est formé par la juxtaposition du style religieux confié à l'orgue (associé parfois au chœur des fidèles) et de l'écriture fantastique et dramatique qui dépeint l'angoisse de Marguerite et la présence du Mal (chœur de démons ou Méphistophélès). Le compositeur esquisse, dans les premières mesures du Val d'Enfer de *Mireille*, une scène inspirée des mêmes procédés, avec traits fulgurants des cordes et des flûtes, trémolos, ensemble de bois rythmés ; mais l'influence de Weber semble moins directe, et l'on entend plutôt des accents imités de Berlioz ou de Mendelssohn *(Le Songe d'une nuit d'été)*. On rencontre aussi dans la partition, avec le personnage du Passeur dans la scène du pont de Trinquetaille, une autre « image sonore fantastique », tirée cette fois de la scène du Commandeur dans le *Don Giovanni* de Mozart, que Gounod admirait par-dessus tout. C'est aussi ce dernier modèle qui, considérablement modifié, servit probablement à Lalo à la composition de la fin de l'acte II du *Roi d'Ys* (1888). On y voit Karnac et Margared terrorisés par l'apparition de Saint Corentin (voix de basse) qui leur demande de se repentir. Sa diction et son enveloppe sonore, surtout sur les paroles « Prince sans diadème, / Chef sans armée, / Avare sans trésor », ne laissent pas d'évoquer la déclamation du Commandeur, dont on retrouve l'influence dans de nombreux opéras. Mais on saisit aussi toute la différence entre le modèle mozartien et cette scène bien française qui multiplie les effets de théâtre, avec orgue et chœur céleste (les « voix d'en haut » chantées par des sopranos et des contraltos). Bien avant cette date, Hérold composa avec *Zampa* (1831) une œuvre directement imitée de *Don Giovanni*, dans le livret et dans la partition, comme en témoigne la scène finale où la statue d'Alice entraîne Zampa (« Ô Dieu cette main glacée ») au milieu des flammes. Gammes chromatiques, sonorités des cuivres (dont les trombones), roulements de tambour et de timbale apportent leur lot d'effets, mais on est bien loin de l'effroi de Don Juan, condamné, et du véritable cataclysme existentiel que parvient à peindre Mozart.

Hamlet d'Ambroise Thomas sera notre dernier exemple de cette poésie noire, un des plus convaincants dans sa réalisation dramatique et musicale. La scène de l'esplanade (acte I, 2e tableau) impressionna vivement Ernest Reyer à la création : « Phrases tendres et accents de terreur, effets imitatifs dans l'orchestre, combinaisons de timbres, progressions harmoniques, chant pathétique et plaintive mélopée, tout cela est d'une vérité saisissante, d'une originalité incontestable. [...] C'est bien sur sa palette que M. Ambroise Thomas a trouvé ces couleurs sombres, ces teintes fantastiques, ces oppositions et ces contrastes [68]. » Paul Bernard trouve des expressions similaires pour décrire l'impression ressentie : « Les rythmes mêlés, l'accouplement des timbres, l'emploi des nouveaux instruments, la poésie de l'orchestre, cela devient un monde entre ses mains habiles [69]. » L'orchestre parle, continue le critique, « psalmodiant sur une seule note, et sur cette note persistante, les effets d'orchestre se succèdent magnifiques et saisissants. Voici le cor anglais et la clarinette qui nous font penser aux profondeurs du sépulcre ; voici les violons en sourdine dont les tierces vacillantes nous annoncent l'aube qui va naître ; voici les fanfares lointaines et le canon qui accompagnent la fête au palais ». Nestor Roqueplan insiste sur l'émotion dominante : « un sentiment du fantastique qui s'est bien rarement rencontré depuis la mort de Weber [70]. »

L'inquiétude d'Horatio est traduite par un motif chromatique tandis que la description qu'il fait du spectre est accompagnée par un élément qui s'échange entre les clarinettes et la flûte associée au basson, soutenu du trémolo des cordes sur les paroles d'Hamlet « Ô prodige terrible ! Ô sinistre présage ». On retrouve aussi la sonorité caractéristique des flûtes dans le grave, mêlées à des trémolos, ou encore des traits rapides aux cordes. Hamlet chante « Ici, l'ombre et le deuil » sur des batteries aux violons dans le grave, tandis que résonnent les douze coups de minuit (une combinaison du cor et de la cloche). Face au spectre, le héros du malheur est environné d'un motif haletant qui rappelle la fonte des balles du *Freischütz*, tout comme le mimodrame du spectre du père. Quand ce dernier prend la parole, il déclame sur un *ré recto tono*, simplement accompagné par un motif en valeurs longues à la sonorité irréelle due au couplage du cor anglais et d'un saxophone baryton.

Procédés musicaux particuliers au service de l'expression et de la caractérisation des situations

Les figures musicales ne sont pas simplement des « traits d'esprit en musique » qui frappent l'auditeur, comme le motif rythmique joué par le cor dans le très joli Air du *Muletier* d'Hérold (1823), « Du pouls le fréquent battement », que Gounod avait peut-être à l'esprit en écrivant le Sextuor (acte II, n° 8) du *Médecin malgré lui* (1858), où l'on voit et entend Sganarelle prendre le pouls de la fille de Géronte. Elles peuvent former de parfaits trompe-l'œil musicaux. À l'acte II (n° 9) du *Prophète*, Meyerbeer réalise un « effet absolument neuf dans les rythmes croisés de deux bassons imitant des pas précipités et le galop des chevaux, sur un temps de marche *moderato* exécuté par les clarinettes, cors, violons, altos et basses. Cet effet est destiné à indiquer la fuite précipitée de Berthe, et la course des soldats qui sont à sa poursuite ; il produit une véritable illusion [71] ». Mieux, ces figures – telles que nous les avons rencontrées chez Gounod –, mêlées à des procédés d'écriture typés, parfois fort anciens, des effets d'harmonie et de modulation, produisent des équivalences sonores aux sentiments et sensations, traduisent des images et caractérisent des situations très variées. Quelques exemples tirés du répertoire permettront d'illustrer ce propos.

Les procédés contrapuntiques, habituellement prohibés car jugés compliqués et lourds, sont associés à l'idée de sérieux ou d'obscurité. Quand Gaveston demande, dans le Finale du deuxième acte de *La Dame blanche*, que la loi soit lue, Boieldieu exprime le sérieux du moment par quelques mesures orchestrales en imitations. Au début de *Faust*, Gounod compose un tissu musical resserré, chargé d'évoquer les sombres méditations du héros. De la même façon, il traduit l'austérité de la cellule monacale de Frère Laurent (*Roméo et Juliette*, acte III, n° 10) par une introduction fuguée. Meyerbeer use du contrepoint comme d'un procédé de coloration. Afin de peindre musicalement le cadre de l'action des *Huguenots*, il emploie, en introduction au drame, le principe de la variation chorale qui renvoie à un passé lointain et qui, combiné à l'authentique choral luthérien *Ein feste Burg ist unser Gott* ainsi qu'à une orchestration imitant les sonorités d'orgue, confère, selon les termes employés par les auditeurs de la création, une « couleur protestante » à son tableau musical.

Avec *Samson et Dalila*, initialement conçu comme oratorio, Saint-Saëns trouve dans le sujet biblique qu'il se propose de peindre l'occasion de développer la polyphonie chorale et de déployer sa prodigieuse maîtrise de l'écriture, créant pratiquement un genre, l'opéra-choral, tant il sait intégrer l'écriture des chœurs aux formes musicales dramatiques. La partition est de la sorte caractérisée par le style d'une ampleur inusitée chez les Français et d'une densité rare – raisons sans doute de sa difficile création parisienne, plus de dix ans après la création allemande de 1877, le 31 octobre 1890 au théâtre lyrique de l'Éden, puis seulement le 23 novembre 1892 à l'Opéra. On a souvent relevé l'inspiration haendélienne des parties chorales mêlée à des éléments wagnériens parfaitement assimilés. On peut aussi voir en J. S. Bach un autre modèle, particulièrement dans l'immense prélude choral que forme la première scène. Les lamentations du peuple hébreu émergent des profondeurs de l'orchestre où se déroule, sur une pédale de tonique renforcée par des *sforzandi*, un motif à la façon des préludes du cantor de Leipzig. N'est-ce pas le principe structurel du fameux chœur d'introduction de la *Passion selon saint Mathieu*? Les paroles de désolation *« Kommt, ihr Töchter, helf mir klagen »* (Venez, filles, aidez-moi à gémir) justifient le parallèle avec l'imploration « Dieu d'Israël ! écoute la prière / De tes enfants t'implorant à genoux ». Le thème de l'accablement d'Israël (« Un jour, de nous tu détournas ta face »), énoncé par les femmes puis repris par le chœur (« Nous avons vu nos cités renversées »), est traité en fugato, confirmant l'importance du langage contrepuntique dans l'opéra de Saint-Saëns.

Tout style associé à la musique d'église ou à un langage ancien permet de colorer la partition tout en la rendant signifiante. Les polyphonies vocales avec retards en chaîne [72], rythmes hiératiques, ou au contraire d'une simplicité archaïque, figurent immanquablement dans les prières collectives, tout comme certaines inflexions épurées, néo-grégoriennes, ou déclamations *recto tono*, dans les prières individuelles ou même chorales. L'orgue ne tarde guère à faire son entrée à l'opéra afin d'ajouter sa teinte inimitable aux manifestations religieuses. À l'acte V de *Robert le Diable*, il produit un effet nouveau, relevé par la presse : « Le combat livré au cœur de Robert par Bertram et par les sentiments religieux que réveillent en lui les sons de l'orgue, les chants de l'église et le souvenir de sa mère sont rendus avec une force pathétique au-dessus de tout éloge [73]. »

Les tournures modales, telles que le XIXe siècle les a conçues, en une sorte de recréation fantasmatique d'un langage moyen-âgeux ou de la Renaissance, font elles aussi partie de cette panoplie stylistique d'autant plus efficace qu'elle est reliée à un espace fortement caractérisé. Plus que la véritable reproduction d'un procédé, il s'agit d'une allusion, le compositeur s'attachant à créer l'effet d'un style avec les moyens de son propre langage. Ce qu'exprimait Grétry qui, dès la fin du XVIIIe siècle dans *Richard Cœur de lion* (1784) – faute d'avoir pu trouver une musique originale pour la mélodie jouée par Blondel et reprise plusieurs fois –, dit avoir écrit la romance « Une fièvre brûlante » « dans le genre ancien ».

Dans son contexte dramatique, le chœur d'hommes « C'est une croix qui de l'enfer nous garde » de *Faust* (acte II, n° 5) est assimilé par Berlioz à une pièce religieuse « dont le thème revêt avec bonheur et à propos la forme des chorals [74] ». Les altérations des gammes majeure et mineure, qui leur donnent l'allure de modes d'église, apportent aux chansons, ballades et autres complaintes un cachet ancien. C'est, bien sûr, le cas de la Chanson du roi de Thulé chantée par Marguerite, « écrite dans des tons de plain-chant [...] qui lui donnent une tournure gothique bien motivée [75] ». Abaissement de la sensible en mineur et exploitation des degrés faibles de la tonalité sont les recettes toujours efficaces pour créer une sonorité modale et dont on trouve de beaux exemples dans la Romance de Nadir (analysée plus loin) ou le duo Nadir-Zurga des *Pêcheurs de perles*. La formule semble traverser toute la seconde moitié du XIXe siècle pour trouver un aboutissement dans la Chanson de Mélisande, à l'acte III, scène 1, de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902). Au sein du tumulte des âmes, la ligne mélodique pure, *a cappella*, construite à partir du mode de *la* transposé sur *si*, projette l'héroïne hors du temps ou, plus exactement, dans le passé idéal de l'enfance.

Hérités d'une typologie du XVIIIe siècle, certains styles vocaux contribuent à traduire la psychologie des protagonistes. À l'acte III de *La Dame blanche*, Boieldieu distingue les deux sentiments opposés du Duo numéro 13 en ayant recours à un style *serio* (déclamation large, ambitus et intervalles importants) pour Anna (« Ô souffrance cruelle ! ») et un style vocal *buffo* (petits motifs de croches, animés, de faible ambitus) pour Marguerite (« Quelle bonne nouvelle ! »). Quand dans *Faust* il faut traduire la coquetterie de Marguerite, Gounod emploie un air à vocalises

(Air des bijoux), alors que pour exprimer son repli sur elle-même, il écrit une sorte de romance syllabique (Marguerite au rouet). Le vieux récitatif dramatique, quasi ramiste, est de mise pour dépeindre les tourments et la grandeur du roi des pêcheurs Zurga au début de l'acte III des *Pêcheurs de perles*, etc. Dès les années 1810, Nicolò cherchait une caractérisation musicale des personnages. Dans *Cendrillon* (1810), la frivolité des deux sœurs coquettes est suggérée par un style mélodique vocalisé (« Ma sœur le bal sera charmant »), tandis que Cendrillon et Alidor, aux sentiments simples et vrais, empruntent une déclamation syllabique (« pauvre vieillard il est transi »). Dans le même ordre d'idées, la chanson populaire « Il était un p'tit homme » que chante l'héroïne est associée au caractère naturel du personnage.

Près de quatre-vingts ans plus tard, Lalo use toujours des mêmes principes dans *Le Roi d'Ys* (1888) mais en bénéficiant d'un potentiel stylistique beaucoup plus important et des possibilités d'un langage tonal plus élaboré. Le compositeur s'entend à créer des ruptures de ton afin d'accentuer les contrastes dramatiques et psychologiques. À l'acte I, le chœur d'allure populaire « Venez, l'heure presse ! », qui se réjouit du futur mariage de Margared, s'oppose aux sombres pensées de cette dernière (« Un époux détesté va m'attendre à l'autel ») traduites par un style déclamatoire heurté et un brusque changement de texture et d'orchestration. Dans le second tableau du deuxième acte, l'éclat du chœur célébrant la victoire de Mylio « est rapidement terni par l'atmosphère lugubre liée à la défaite de Karnac. La voix du vaincu, remarque Joël-Marie Fauquet, émerge d'un substrat harmonique aux modulations instables et chromatiques, sombrement coloré par les registres graves de l'orchestre [76] ».

Marche funèbre, musique militaire, style populaire (avec faux-bourdon, pédales, sonorités champêtres des bois), scènes descriptives comme les tempêtes, composent la palette dont dispose le poète-musicien. Le compositeur emploie encore les diverses ressources du langage tonal à des fins expressives et dramatiques. Unité de ton et consonances sont les signes d'une stabilité dramatique. Au contraire, juxtaposition de tonalités, modulations en chaînes et dissonances forment autant d'indices révélant un trouble ou un désordre [77]. L'invasion de la tonalité par le chromatisme va de pair avec l'avènement d'un drame musical continu. Comme les formes traditionnelles s'écroulent,

les consonances et les fortes articulations tonales se délitent. Mais les Français sont rares à suivre cette voie, comme en témoigne au tournant du XIXe et du XXe siècle le plus populaire d'entre eux, Jules Massenet. Généralement, langages, styles et formes sont placés sous l'Idée de drame, d'expression et de coloration. Si au cours du XIXe siècle les possibilités du langage s'accroissent (chromatisme, dissonances, modulations) elles ne sont considérées bien souvent que comme un enrichissement de la palette expressive qui continue toutefois à présenter les couleurs plus simples de la première moitié du siècle. C'est ainsi que de nombreuses partitions de cette époque souffrent d'une disparité de langage regrettable, manifeste dans *Déjanire* de Saint-Saëns, musique de scène pour les arènes de Béziers (1898), transformée en opéra (1911). Saint-Saëns exploite les degrés faibles de la tonalité et écrit des passages entiers dans un mode nettement déterminé (*ré* et *la* essentiellement) afin de répondre à un caractère antique dépouillé et au calme de certaines scènes. En revanche, le compositeur emploie un langage tonal complexe, extrêmement dissonant, volontiers chromatique, avec des accords de 7e et 9e et des modulations en chaîne, comme signe d'agitation et expression des forces qui animent les personnages. Par moments, quelques phrases convenues dans la déclamation et le langage, font songer à de vieux *recitativo secco* mozartiens. Un tel phénomène constitue sans aucun doute la faille principale de l'expression lyrique française.

De la coloration stylistique au néo-classicisme

La recréation de plus en plus précise d'un style ancien, à laquelle se rattache le phénomène des citations, est une conséquence de l'esthétique de l'éclectisme, que l'on retrouve dans d'autres arts et qui, en architecture, a donné, tardivement, le palais Garnier. Les compositeurs français de la seconde moitié du XIXe siècle se penchent sur les musiques des siècles passés, mais aussi sur les divers styles contemporains, examinés comme des matériaux [78] pouvant contribuer à la coloration, dans un sens très large, de l'opéra et participant à divers degrés à la traduction du drame, parfois avec une certaine distance ironique. Massenet déclare en 1884, dans un entretien souvent cité accordé au *Figaro* à l'époque de la création de *Manon* : « Chacun [des tableaux de

la pièce] a sa tonalité propre, son atmosphère à soi. Chacun d'eux a la couleur exacte du milieu qu'il représente, à son époque précise. Quant à la note vivante, passionnée, éternellement actuelle, c'est Manon et Des Grieux qui la donnent. Et ce contraste voulu, entre le sentiment *local* et le sentiment humain, est un des effets sur lesquels je me crois le plus en droit de compter[79]. » Toute la difficulté consiste à préserver un sentiment de continuité et d'unité de langage à l'échelle de l'œuvre. Les motifs récurrents assurent en partie ce rôle.

Avec *Le Médecin malgré lui*, Gounod réalise une « coloration XVIIe siècle », par l'emploi de quelques styles d'époque réaménagés. Dans son ouverture, il retrouve, avec la musique d'une marche servant de finale à l'acte II, justement tirée de son arrangement fait en 1851 de la musique de scène de Lully pour *Le Bourgeois gentilhomme*, les accents d'un « style Grand Siècle » aux harmonies pompeuses ; tandis que la Sérénade que chante Léandre, une mandoline à la main[80], au début de l'acte II (« Est-on sage dans le bel âge »), recrée la délicatesse des galanteries des temps classiques où se confondent XVIIe et XVIIIe siècles. Elle est finement accompagnée par des *pizzicati* de cordes et dessine une courbe mélodique élégante agrémentée de quelques ornements. Léon Durocher a entendu en 1858 un air plein de grâce et de tendresse, « écrit du meilleur style de Lully » avec, en sus, un accompagnement qui a « bien plus d'élégance que Lully n'aurait su en donner[81] ». Car, comme il l'indique peu après, Gounod « n'a pris du XVIIe siècle que ce qu'il en fallait prendre ». La Sérénade n'a pas de fonction dramatique très marquée, pas plus que le Fabliau[82] chanté par le même personnage (acte II, n° 9 bis) – il serait même plutôt mal venu dans le déroulement de l'intrigue. C'est que sa fonction est tout autre, elle est poétique ou coloriste.

Au troisième acte de *Manon*, le tableau de la promenade du Cours-la-Reine forme un sommet du genre, construit à partir de pastiches de musique à danser du XVIIIe siècle[83]. Les Couplets de la gavotte, ajoutés pour la création londonienne, réemploient même une mélodie, *Sérénade de Molière* (1880), que Massenet avait sous-titrée « Musique du temps » et qu'il avait écrite à partir d'un thème du XVIIIe siècle[84]. Le menuet, joué en coulisse pendant le dialogue de Manon avec le comte Des Grieux, sera inséré, dans l'édition définitive, au début du tableau du Cours-la-Reine, sous l'appellation « Entracte-Menuet », à la place du Prélude original[85]. L'arrivée du ballet de l'Opéra est annoncée musicalement

par quelques mesures imitant le style sur-pointé de l'ouverture à la française des tragédies en musique. Un tel travail est d'autant plus efficace qu'il participe d'une conception d'ensemble visant à la reconstitution, plus ou moins stylisée, d'une époque, dans la partition, comme dans la scénographie. Le critique Moreno apprécie autant la « restauration ingénieuse de l'ancien ballet » que la mise en scène de Carvalho en 1884, « restauration complète de l'époque », qu'il qualifie de « mise en scène à la Viollet-le-Duc [86] ». Pratiquement la même année, les Parisiens ont vu la création d'*Henry VIII* (1883) de Saint-Saëns, œuvre manifestant aussi un vif intérêt pour la recherche d'une couleur locale musicale et décorative.

D'autre part, l'extension d'un style ancien recréé par les artifices d'un compositeur du XIXe siècle ouvre la voie à un authentique néo-classicisme *. La musique du passé n'est plus simplement un ingrédient parmi d'autres entrant dans la composition d'un opéra, mais devient un modèle pour l'œuvre entière. Cependant Massenet, qui développe considérablement dans certaines partitions la « couleur temporelle », équivalent de la couleur locale (au lieu de caractériser un lieu, on caractérise une époque), reste attaché à la diversité expressive des styles et des langages et rompt donc, par instants, la relation établie entre sa partition et le passé. Aussi dans *Manon*, relève Gérard Condé, « le ressort principal du drame est-il fortement établi dans la musique même, selon qu'elle sonne tour à tour vrai ou faux, moderne ou ancienne, libre ou formelle, sincère ou artificielle [87] ».

Ce mouvement d'un retour au passé s'est accompagné d'une série de reprises d'ouvrages d'un XVIIIe siècle tardif (Grétry, Gluck, Mozart) et d'une exploration plus générale de la musique ancienne, tant dans le répertoire sacré que profane. La Renaissance, le chant grégorien, mais aussi Rameau, que Saint-Saëns édite, sont étudiés, joués et même édités. Quand *Cendrillon* de Nicolò est reprise à l'Opéra-Comique en 1877, « le véritable succès de la soirée est le ballet archaïque intercalé dans la partition [88] » réglé par Mlle Marquet sur des morceaux choisis par Théodore de Lajarte (responsable de la bibliothèque musicale de l'Opéra entre 1873 et 1890). Intitulé le *Ballet des saisons*, cet intermède emprunte sa musique à Lully, Desmarest, Mion et

* Il est bon de rappeler le sens premier de ce terme : retour au classicisme (ou plus globalement à tout style passé) sous une forme renouvelée.

Destouches, des compositeurs bien antérieurs à Nicolò. Car ce qui est proche ressemble trop souvent à ce que l'on connaît, et est donc regardé comme moins intéressant : « Il faut décidément laisser de côté les œuvres du commencement de ce siècle et remonter un peu plus haut, conclut Victor Wilder, si l'on tient à nous offrir de piquantes surprises et à nous faire connaître des partitions dont le style nous paraîtra d'autant moins démodé qu'il tranchera plus fortement sur le nôtre[89]. »

La révision de *Cendrillon* (composée en 1810) s'inscrit dans trois époques. Le public du XIXe siècle finissant redécouvre une partition du début du siècle dans laquelle ont été intégrées des musiques de l'époque que nous appellerions aujourd'hui baroque, afin de créer *a posteriori* une couleur temporelle pour une intrigue imitée de Charles Perrault.

Atmosphères poétiques

Certains thèmes d'un opéra s'expriment essentiellement à travers le livret et la mise en scène (effets de lumières, décors) ; d'autres occupent une place importante dans l'œuvre, plus par l'atmosphère que le compositeur a su créer que par la qualité évocatrice des vers.

Le traitement impressionniste du chœur par touches sonores évocatrices contribue d'une manière originale à la création d'un climat poétique. À la fin de l'Air de Léïla à l'acte I (n° 5b), le chœur d'hommes à bouche fermée accompagne le bref dialogue entre Nadir et Léïla puis forme le tapis sonore sur lequel se déroulent les vocalises de l'héroïne. La place du chœur en coulisse permet une spatialisation et restitue l'impression du plein air. Scudo date de 1847 l'apparition du procédé à bouche fermée. Dans *La Revue des Deux-Mondes* du 15 mai 1863, le critique cite une barcarolle à deux voix, au premier acte d'*Haydée* (1847) d'Auber, accompagnée par le chœur à bouche fermée, « effet curieux qui a été beaucoup imité depuis » et qui servira, beaucoup plus tard encore, à des musiciens comme Debussy[90].

Au début du Finale de l'acte I, juste avant l'air de Léïla, c'est encore par le chœur que s'instaure l'atmosphère poétique, à partir de deux vers (« Le ciel est bleu / La mer est immobile et claire »). À un simple motif *a cappella*, en coulisse, font écho les bois et le cor, d'abord immuables, sur un accord de tonique. Les

mouvements harmoniques qui suivent n'en prennent que plus de relief. Par dessus, la harpe égrène un arpège, comme une émanation s'échappant des étendues marines.

Afin de créer un climat particulier pour le Prologue des *Troyens à Carthage*, Berlioz superpose la voix parlée, chargée de résumer la première partie de son épopée lyrique, à une musique en coulisse. Le voile sonore venu des lointains de la scène s'adapte parfaitement à l'évocation du passé. Peut-être s'est-il inspiré de l'ouverture de *Dinorah ou le Pardon de Ploërmel* (1859), qu'il a appréciée[91], dans laquelle Meyerbeer « a conçu le projet de retracer [...] toute la scène qui a précédé le sujet de la pièce : la marche religieuse des fiancés se rendant à l'autel avec leurs amis, le cantique dit par ceux-ci, l'orage qui disperse le cortège et porte dans le canton le ravage et l'incendie, enfin la folie de Dinorah courant après sa chèvre[92] ». Dans cette véritable symphonie descriptive interviennent les voix, placées sur le théâtre derrière le rideau baissé. « Il faut qu'il y ait deux rideaux, explique un chroniqueur, pour que la sonorité des chœurs arrive comme de très loin et très affaiblie[93]. » La coulisse n'est pas qu'un outil dramaturgique. Elle permet donc de créer, par le jeu sur l'espace et le temps et par son effet acoustique, un cadre propice aux évocations poétiques. Ce que confirme le début du numéro 6 à l'acte II des *Pêcheurs de perles* : la nuit s'est tout à fait installée ; le ciel étoilé, les ruines d'un temple, l'isolement de Léïla apportent une première impression que le chœur en coulisse (« L'ombre descend des cieux ») vient amplifier.

La pièce de Cormon et Carré est, pour une grande part, un drame nocturne. La nuit déploie ses charmes à travers les évocations poétiques mais n'est pas l'objet de pages musicales descriptives, excepté dans le chœur déjà évoqué, placé au début de l'acte II, où les pêcheurs chantent la poésie du crépuscule (« La nuit ouvre ses voiles, / Et les blanches étoiles / Se baignent dans l'azur des flots silencieux ! »). Ambroise Thomas, Barbier et Carré reproduisent la même situation au début de l'acte III de *Mignon*, avec chœur en coulisse, introduit par un prélude de harpe, chantant *a cappella* des vers du même cru.

Le mystère de la nuit, sa profondeur insondable et le jeu des feux qui l'illuminent éveillent des frayeurs. L'obscurité fait ressortir avec violence les éclairs, puis l'incendie. La nuit paisible, au ciel diapré d'étoiles, offre son cadre serein à la pêche. L'obscurité semble isoler l'individu et le conduire au monologue

intérieur. La nuit est propice au secret, favorise l'exécution des actes cachés. Elle offre son écrin à l'amour avant de recouvrir le drame de son voile sinistre.

Berlioz, que l'on réduit trop souvent au compositeur des grandes fresques symphoniques, a atteint au sommet de son art, comme poète-musicien, dans des scènes poétiques nocturnes. Comme il a su matérialiser le frisson cosmique de la lyre d'Orphée abandonnée dans la nature et exhalant « un reste d'harmonie » mêlée aux échos lointains d'un chant de bonheur entrecoupé de silences (*Lélio,* n° 5, La harpe éolienne, tirée de la cantate *La Mort d'Orphée*), il a peint, au cœur de ses drames, la fusion passagère de l'espace nocturne avec un sentiment de plénitude poétique ou d'amour – parfois teinté de mélancolie – : dans le Récitatif et le Septuor des *Troyens* (n° 36, « Nuit splendide et charmante ! »), le Duo du même ouvrage (n° 39, « Nuit d'ivresse et d'extase infinie ») et l'instant de grâce qu'est le Duo nocturne de *Béatrice et Bénédict* (n° 8, « Nuit paisible et sereine »).

Parmi les nombreuses scènes d'opéra fondées sur la création d'une ambiance poétique, le Clair de lune à l'acte I de *Werther** a acquis une renommée exceptionnelle, due vraisemblablement à la simplicité du matériau mélodique de base [94], répété et développé, qui imprègne la mémoire des auditeurs, et à son magnifique traitement orchestral, qui le pare de délicates nuances. L'entité musicale ainsi construite et mise en valeur par quelques contrastes de textures confère une forte unité au tableau touchant des sentiments amoureux de Werther et Charlotte. – Scène autant critiquée qu'aimée, qui réunit justement des qualités (puissance évocatrice, expressivité de l'orchestre, clarté de la structure) et des défauts (mièvrerie, pauvreté du matériau) attribués à la musique française. Si l'on veut bien s'imprégner du décor, écouter les vacillements de lumière de l'orchestration et s'abandonner au ton sentimental en accord avec les deux personnages qui sont presque deux enfants, force nous est de reconnaître la réussite de cette page. Tentons d'en dégager les éléments premiers.

« La lune éclaire peu à peu la maison [95]. » Sur une pédale de dominante *(do)* aux violoncelles se déroule aux violons I le

* Le motif est rappelé dans le dernier tableau, quand Charlotte confesse son sentiment amoureux né au premier jour de sa rencontre avec Werther (« Oui… du jour même où tu parus devant mes yeux »).

motif du bal qui n'est plus qu'un souvenir dont les contours s'estompent, joué « le plus doux et le plus léger possible – Sur la touche », interrompu par un motif au rythme régulier confié à la harpe et qui va se transformer en le véritable motif du clair de lune, comme si l'éclairage se stabilisait peu à peu. « Lent, très calme et contemplatif », ce motif de huit mesures est organisé selon la structure mélodique de la période classique comprenant un repos à la dominante à la fin de l'antécédent et une cadence parfaite à la fin du conséquent. Son harmonie est fort simple avec une « pâleur tonale » au début du conséquent, provoquée par l'enchaînement des degrés III-I-VI. Confiée au violoncelle solo doublé par la main gauche de la harpe, la mélodie est répercutée à contretemps dans l'aigu à la flûte solo doublée par la main droite de la harpe – provoquant une impression de reflet ou de résonance lumineuse –, et ponctuée par un accord aux violons 2 et clarinettes. Le conséquent reprend ce dispositif instrumental légèrement varié.

Massenet conserve ce principe d'orchestration dont il renouvelle en permanence les coloris, créant un camaïeu de timbres admirablement dosé, apte à traduire les nuances de lumière impalpables et fugaces du clair de lune. Cependant, la délicatesse d'une orchestration de musique de chambre se transforme par moments, sous la poussée de la passion, en de puissantes vagues sonores. Ainsi sont liées l'atmosphère poétique naturelle et les émotions qui gouvernent Charlotte et Werther. Quand ils paraissent, la reprise de l'antécédent est répartie entre la main gauche de la harpe et la clarinette solo, auxquelles répondent la main droite de la harpe et le violon solo. Le conséquent plus étoffé, animé par quelques mouvements de croches, semble traduire l'émotion qui les étreint puis s'estompe sur les paroles de Charlotte : « Il faut nous séparer. » Suit une phase de développement, où des altérations harmoniques soulignent l'exaltation encore contenue de Werther évoquant Charlotte (« pourvu que je voie ces yeux toujours ouverts, ces yeux : mon horizon »). Le langage tonal joue aussi un rôle important, met en valeur un mot, amplifie une émotion ou articule les différentes phases de cette scène.

Poésie du souvenir – La Romance de Nadir

Cette pièce, dont le charme envoûtant a provoqué l'admiration des premiers auditeurs comme des plus récents *, peut être écoutée comme un accomplissement du genre français de la romance, constitutif de la poétique lyrique nationale (essentiellement dans le cadre de l'opéra-comique), caractérisé par sa simplicité, sa délicatesse ou sa naïveté (parfois presque doucereuse), son syllabisme, sa mélodie souple et régulière. Généralement de forme strophique, la romance est vouée le plus souvent à l'expression du sentiment amoureux ou à une évocation mélancolique. Berlioz tiendra pour une de ses musiques originelles la romance de *Nina ou la Folle par amour* (1786) de Nicolas Dalayrac, « Quand le bien-aimé reviendra ». La Romance de Nadir nous servira d'exemple pour entrer dans le détail d'une réalisation musicale d'un instant poétique.

L'évocation du passé se mêle au thème de la nuit étoilée et devient un rêve éveillé :

I Je crois entendre encore,
Caché sous les palmiers,
Sa voix tendre et sonore
Comme un chant de ramiers.

II Aux clartés des étoiles
Je crois encor la voir
Entr'ouvrir ses longs voiles
Aux vents tièdes du soir.

Refrain Ô nuit enchanteresse,
Divin ravissement.
Ô souvenir charmant,
Doux rêve, folle ivresse.

Suivant les conventions du théâtre, le ténor, dans le récit qui précède sa romance, harcelé par le remords, pense tout haut. La brève description de ses actions se fait au passé (« j'ai voulu la revoir »). Elle introduit au souvenir déclenché par la voix de Léïla, qui devient le lien entre le passé et le présent. La dilution du temps s'accomplit comme la dispersion des sons dans l'espace (« J'écoutais ses doux chants emportés dans l'espace »).

---

* Joël-Marie Fauquet écrit : « Je compte, sans rougir, la Romance de Nadir au nombre de mes quelques musiques originelles. Longtemps je l'ai tenue pour le modèle de ce qu'est une vraie mélodie et je n'en vois guère qui l'égalent en perfection, ligne et accompagnement compris » (« Les perles de la mémoire », *L'Avant-scène opéra. Les Pêcheurs de perles*, p. 66).

Le souvenir devient vision ; le temps s'abolit. Le mirage s'achève avec l'assoupissement du héros.

Bizet a conçu la romance à partir du rythme de barcarolle. Rappelons, à ce sujet, à quel point il était conscient et soucieux de contrôler la force expressive de ses œuvres en travaillant leur structure. Alors qu'il corrige un devoir de Paul Lacombe, justement une *Rêverie,* il commente : « C'est mou, terne ! L'idée est courte. Ce n'est pas assez exquis en poésie pour le ton rêveur que vous abordez. Il y a sans doute dans tout cela une certaine langueur, un certain charme, mais pas assez. [...] Je crains les choses qui sentent l'improvisation. – Voyez Beethoven : prenez les œuvres les plus vagues, les plus éthérées, c'est toujours *voulu,* toujours *tenu.* Il rêve et, pourtant, son idée a un corps. On peut la saisir [96]. »

Les douze premières mesures, qui forment l'introduction, se divisent en trois membres de phrase (ou carrures). Le premier membre installe le motif d'accompagnement, construit sur deux mesures à partir du rythme noire-croche, et se décompose en *impulsion* (note de basse), *mouvement ascendant* (1re mesure), *mouvement descendant* de deux noires pointées (2e mesure). Il est réparti entre plusieurs instruments, renforçant ainsi l'impression de balancement par ce va-et-vient de timbres. Au-dessus, au cor anglais, un deuxième motif (de deux mesures), complémentaire du premier et lui aussi oscillant, apporte les premières bribes mélodiques. Le deuxième membre de phrase contracte les deux motifs. Le troisième reprend le premier membre simplifié et transposé à la tonique, tandis que le cor anglais s'immobilise sur la dominante *(mi).*

La voix, flottant autour du *mi* obsédant, est comme suspendue entre l'aigu et le médium du ténor, entre rêve et réalité [97]. Elle continue le jeu ondulatoire de l'introduction en entrant sur le renversement du motif de cor anglais qui s'est tu. L'instrument et la voix sont ainsi liés structurellement, comme le confirme la fin de l'air. Le ténor est doublé par les violons avec sourdines en tierces parallèles à l'octave supérieure, soutenu par des basses toujours très discrètes (avec l'impulsion légère d'un pizzicato aux cordes graves) afin d'accroître le caractère « détaché » de la pièce. Seuls deux violoncelles solos jouent le motif principal d'accompagnement.

Le deuxième couplet agit comme un phénomène hypnotique, avec les répétitions du rythme et des motifs mélodiques. L'atmosphère très évocatrice qui se dégage est renforcée par une

orchestration légèrement plus étoffée et un nouveau motif aux violons dans l'aigu, scintillant comme des étoiles ou des lucioles dans la nuit évoquée par Nadir. Cette fois, ce sont la flûte et le cor anglais qui doublent la voix, formant un timbre étrange.

La conduite mélodique traduit le sentiment général de l'air. Bizet utilise le moule traditionnel de la période classique dont il étire les deux phrases symétriques. L'antécédent comme le conséquent s'étendent chacun sur seize mesures avec une incise en leur milieu. La permanence d'un rythme répétitif ponctué de valeurs longues donne à la mélodie une dimension obsessionnelle. Une seule mesure fait exception à ce principe, précisément celle portant les paroles « folle ivresse » et qui semble une échappée, tout en créant une tension avec le saut de triton *(fa-si),* bien vite contredite par la nuance et la chute finale. Harmoniquement, la mélodie est inscrite dans un cadre tonal conforme au schéma habituel, avec repos à la dominante puis cadence parfaite. Mais il faut attendre plusieurs mesures dans l'introduction orchestrale avant que soit affirmée la tonalité de *la* mineur grâce à l'apparition de la sensible, comme si l'évocation (« Je crois entendre encore ») se précisait peu à peu. Dans le conséquent, Bizet s'entend à composer une zone tonale floue exploitant des degrés faibles de la tonalité. On constatera que c'est au moment où le souvenir est nommé que se produit cette dilatation tonale, avec le point d'orgue déjà remarqué (« folle ivresse »), arrêt sur un troisième degré de *do* (ou un cinquième du mode de *la,* sans sensible) ; étrangeté accentuée par les deux quintes parallèles entre la basse et la ligne de chant.

Pour conclure, nous insisterons sur la réunion de nombreux éléments concomitants : alanguissement du rythme, ambiguïté tonale (coloration modale) ; balancement de l'orchestration ; étirement d'une ligne mélodique flottante ; utilisation de la demi-teinte vocale avec une sorte « d'introversion de l'aigu » *(si pianissimo)* ; caractère répétitif. De plus, tout au long de la Romance, des tenues de cors, essentiellement des *mi,* créent une résonance lointaine. La fixation sur la dominante *(mi),* par définition suspensive, est confirmée dans la section conclusive qui suit le deuxième couplet. Nadir, doublé par la flûte, répète les paroles « charmant souvenir » puis s'assoupit, absorbé par le rêve qu'il a créé, sur une note tenue, en suspens (le *mi*). Le cor anglais, qui avait ouvert ce songe, lui répond en résolvant la phrase par l'affirmation de la tonique. À l'entendre, on a l'impression qu'il

chante et la description de Berlioz, dans son *Grand Traité*, correspond de façon frappante à l'emploi que fait Bizet de cet instrument. « C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *lointain*, qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs [98]. »

La Romance trouve son pendant dans la Cavatine de Léïla au deuxième acte. Bizet exploite dans l'air de l'héroïne la typologie expressive des instruments, et plus particulièrement du cor, « noble et mélancolique [99] », selon Berlioz ; instrument qui résonne dans les mémoires comme une fanfare perdue au fond des forêts, *timbre d'espace* diraient certains analystes actuels. Le thème principal est introduit par deux cors soutenus par un dessin aux violoncelles. Quand la voix entre, elle remplace le premier cor dont elle semble prolonger la sonorité particulière.

Le Duo entre Nadir et Zurga forme la scène poétique la plus développée (trop pour que nous puissions l'analyser ici). Bizet trouve des correspondances sonores au rêve éveillé des deux amis et « matérialise », tout en la déployant dans le temps, la poésie du moment durant lequel Léïla apparut telle une déesse. Les vers sont comme métamorphosés et brillent alors d'un éclat insoupçonné à leur simple lecture. Le travail des librettistes est bien de dessiner la forme de l'œuvre mais aussi de suggérer au musicien, d'exciter son imagination, de lui offrir un potentiel dramatique et expressif à partir de quelques images. Certains critiques ont vu juste, qui ont jugé le livret des *Pêcheurs de perles* comme « un bon canevas sur le fond duquel ressortent des situations musicales, des effets de passion, de sentiment et de couleur [100] ».

*

* *

Les images colorées qu'aime à retrouver le spectateur, le librettiste les puise souvent dans des sujets exotiques qui se prêtent admirablement à la représentation et fournissent nombre d'idées pour construire une intrigue. Mieux, en représentant un monde distinct de la réalité parisienne, française et européenne, les auteurs retrouvent un peu du merveilleux perdu, propre à l'opéra des siècles précédents, et qui fait naître avec bonheur les enchantements sonores.

L'exotisme est une voie dominante de l'opéra français, empruntée par les compositeurs de grands opéras et d'opéras-comiques, toujours pratiquée à la fin du XIXe siècle et même au-delà, comme en témoigne la ravissante partition d'Henri Rabaud, *Marouf Savetier du Caire* (1914), remarquée par Gabriel Fauré à sa création [101]. En la suivant, en cherchant à comprendre comment elle s'est construite, nous pourrons appréhender un aspect important de la sensibilité du XIXe siècle, examiner de plus près l'évolution du rapport entre les expressions scénographiques, littéraires et musicales, analyser le processus de création d'un espace poétique.

Circonstances historiques de l'exotisme – perception du monde exotique réel

Il faudrait distinguer, pour être tout à fait rigoureux, la veine exotique de la veine orientaliste, la seconde étant une ramification de la première. Pour notre étude, la distinction n'a pas d'intérêt. Ce qui importe, c'est la création d'un univers exotique fondé sur l'image globale d'un ailleurs coloré, fortement typé. La géographie de l'Orient est d'ailleurs presque insaisissable. Rappelons que « l'Orient signifia d'abord le Levant, puis engloba l'Égypte, la Syrie, le Liban, la Palestine et la zone côtière de l'Afrique du Nord. L'Espagne, avec son passé arabe, et Venise, par ses relations historiques avec Constantinople, étaient souvent considérées comme les portes de l'Orient [102] ».

Le développement de l'exotisme au XIXe siècle est lié à un intérêt politique, commercial ou scientifique pour l'étranger. La colonisation, les explorations, les savants qui proposent de grandes études sur des civilisations lointaines participent d'un engouement général [103]. L'Européen voit les frontières de son univers reculer, comme le montrent les titres de deux revues littéraires nées à Paris au XIXe siècle : *La Revue des Deux-Mondes, Le Globe.* La presse dans son ensemble n'hésite pas à consacrer des articles à ces pays lointains et les journaux illustrés jouent un rôle important dans la diffusion de l'exotisme visuel. Ainsi, en 1849, *L'Illustration* publie des « Lettres sur l'Inde » ornées de beaux dessins. On y voit des scènes de rue, des monuments, des personnages exotiques, bramines et fakirs, et l'on se moque comme convenu des Anglais, d'autant qu'ils sont d'excellents faire-valoir : « Le

rapprochement de la civilisation prosaïque de l'Angleterre, transplantée en pleine terre indienne, fait merveilleusement ressortir la poésie de ces mœurs immobiles qui semblent pour jamais à l'épreuve des hommes et du temps[104]. » Mais déjà on se plaint de l'européanisation qui dénature ces lieux : « Avec tout l'argent et toute la peine imaginable, on ne pourrait voir aujourd'hui ce qu'a vu l'auteur des *Lettres sur l'Inde*, tient à préciser la rédaction de *L'Illustration*. En 1841 Lahore existait encore dans toute sa splendeur féerique. Depuis lors, ce qu'on est convenu d'appeler en Europe la civilisation, représentée par les Anglais, a passé sur cette poésie des *Mille et une Nuits* son niveau monotone[105]. » Ce constat apparemment pessimiste a le double avantage de rendre plus précieux les écrits des anciens voyageurs et de renvoyer, à travers une réalité disparue, à l'imaginaire et au rêve.

Le style Empire est un exemple frappant de l'influence directe que peut avoir la politique sur la mode parisienne. Il est marqué, surtout en ses débuts, par des motifs égyptiens : chapiteaux en forme de lotus, sphinx, obélisques, pyramides. L'engouement est tel qu'il fait naître de nouvelles expressions. Plusieurs dizaines d'années après la campagne d'Égypte, les journalistes emploieront toujours avec délectation l'adjectif « pyramidal » plutôt que « gigantesque » ou « grandiose ». Rappelons que c'est au mois de mai 1798 que Bonaparte s'est embarqué à Toulon pour la fameuse expédition d'Égypte regroupant, outre une importante armée, plus de cent cinquante ingénieurs, savants, lettrés et artistes qui étudièrent la civilisation pharaonique. L'art égyptien a passionné tous les temps mais l'expédition d'Égypte « lui donne une nouvelle dimension en remplaçant les œuvres peu archéologiques du XVIIIe siècle par des copies[106] ». Les ouvrages publiés à la suite de cette campagne comme témoignage de l'art égyptien deviennent des références pour la décoration, le mobilier d'intérieur, la sculpture. La traduction de *La Flûte enchantée* de Mozart en *Les Mystères d'Isis* (1801) participe de cette tendance, dont on peut

Page ci-contre. 21. *Le Cheval de bronze* d'Auber, créé à l'Opéra-Comique le 28 mars 1835, puis à l'Opéra le 21 septembre 1857, avec des décors de Charles Cambon pour l'acte III (*L'Illustration*, 3 octobre 1857). « Le théâtre représente un palais et des jardins célestes au milieu des nuages » (Livret, Paris, Jonas, 1857, p. 24), scène de la séduction. Des jeunes filles et Delia tentent de charmer Peki par leurs danses. L'enchantement chorégraphique se mêle à l'enchantement visuel d'une végétation exubérante.



chercher les dernières ramifications dans *Aida* (créé au Caire en 1871) de Verdi, dont l'intrigue fut élaborée par le librettiste et directeur de théâtre Camille Du Locle ainsi que l'égyptologue Auguste Mariette. (L'opéra s'imposa véritablement au répertoire à partir de la représentation parisienne de 1880.)

Le développement de la botanique suscite un intérêt nouveau pour la peinture ou les descriptions des végétaux exotiques. Dès le XVIIIe siècle, « le goût des pays lointains a été encouragé par le jardin des Plantes où a été rapporté un cèdre du Liban, et où le jeune Potaveri, "sauvage" ramené par Bougainville, a pu embrasser en pleurant un arbre né comme lui à Tahiti[107] ». Le thème de la forêt exotique luxuriante (ill. 21) rejaillit dans maints livrets et constitue l'occasion de beaux décors, parfois d'une grande fantaisie.

Les artistes voyageurs ou ayant vécu dans de lointaines contrées ont joué un rôle décisif dans l'histoire de l'exotisme. Au XVIIIe siècle, certains avaient montré le chemin. Bernardin de Saint-Pierre, après un séjour à l'île de France (île Maurice) de 1768 à 1770, remporte un succès considérable en exploitant le trésor presque vierge de la végétation luxuriante, des mœurs différentes, des lumières et des ciels changeants[108]. Chateaubriand reprend ces points forts et en décuple la portée. Les thèmes de la mélancolie voluptueuse, de la solitude, de l'immersion de l'être dans la nature, la participation de celle-ci à la vie affective de l'individu sont mêlés à des scènes plus pittoresques et exotiques ; l'écrivain, avec un sens aigu de la description, porte le spectacle de l'ailleurs au niveau de la poésie la plus inspirée. Il faudrait presque tout citer. Rappelons au moins *Atala* (1801) et *René* (1802), l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), *Le Voyage en Amérique* (1827)[109] avec sa poésie des grands espaces et des déserts. Le voyage en Orient[110] entre dans les habitudes et devient même un genre littéraire auquel s'adonnent les plus grands comme Lamartine ou Nerval. Les formes les plus modernes, tel le roman flaubertien *(Salammbô)*, intègrent ces données exotiques.

Il en va de même en peinture. Alexandre Gabriel Decamps part en 1828 pour la Grèce et la Turquie ; Prosper Marilhat visite l'Égypte entre 1831 et 1833 ; Eugène Fromentin passe six mois au Maroc en 1844 ; Théodore Chassériau demeure en Algérie en 1846. Après son voyage au Maroc et en Algérie en 1832, Delacroix révèle « aux artistes français que l'Afrique du Nord présen[te] autant d'intérêt que le traditionnel pèlerinage en Italie[111] ».

Horace Vernet, peintre officiel très en vue, entreprend en 1833 le premier de plusieurs voyages en Algérie où il pense retrouver des scènes vivantes de la Bible.

En musique, un compositeur tel que Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), né à La Nouvelle-Orléans, compose des pièces inspirées par les mélodies de son pays. On ne peut que rester rêveur devant des titres comme *La Bamboula* ou *Le Bananier* qui ont en leur temps séduit le public. La dernière de ces pièces, éditée à Paris en 1850 par le Bureau central de musique, est sous-titrée « Chanson nègre pour piano » et l'on peut saisir le cachet d'authenticité exotique dont on veut la marquer en découvrant sous le nom du compositeur l'indication « de la Louisiane[112] ». Félicien David (1810-1876) embarque, comme missionnaire du saint-simonisme, à Marseille le 22 mars 1833 pour Constantinople. Il se rend à Smyrne, Jaffa, Jérusalem, Alexandrie, Le Caire... Le 19 juin 1835 il accoste à Marseille. Il a pu engranger quantité d'images, de sensations et de mélodies, une belle récolte qui portera ses fruits.

Quelle fut l'attitude des Français découvrant le monde musical exotique ? Comment fut-il perçu ? À la différence du domaine visuel (spectacle des rues, des coutumes, de la nature) qui provoque un bel enthousiame et laisse dans les mémoires des images, le domaine sonore est plus difficile à appréhender, surtout pour les écrivains, principaux diffuseurs de l'orientalisme. Que l'on songe à la plainte de Nerval assistant au passage d'une noce au Caire : « Le cortège avançait fort lentement, au son mélancolique d'instruments imitant le bruit obstiné d'une porte qui grince ou d'un chariot qui essaye des roues neuves. Les coupables de ce vacarme marchaient au nombre d'une vingtaine[113]. » Les musiciens ne sont guère plus compréhensifs. Saint-Saëns, qui lui aussi a beaucoup voyagé à une époque de sa longue existence, parle des « peuples qui, par leur organisation inférieure, ne peuvent s'élever jusqu'à la conception de l'harmonie[114] ». Il cite « les peuples antiques », « les Orientaux » et « les nègres de l'Afrique », et précise que « ces derniers ont une musique enfantine et sans intérêt ». Quant aux Orientaux, il remarque qu'ils « ont poussé très loin la recherche de la mélodie et du rythme[115] ». Pierre Loti, dans son *Roman d'un Spahi* (1881) donne des polyphonies africaines une description encore condescendante mais qui montre une oreille musicale exercée et, par delà le dédain affiché, un vif intérêt : « L'art de la musique est confié, dans le Soudan, à une

caste d'hommes spéciaux, appelés *griots*. [...] Lorsqu'un chef éprouve
le besoin d'entendre exalter sa propre gloire, il mande ses griots, qui viennent s'asseoir devant lui sur le sable, et composent sur-le-champ, en son honneur une longue série de couplets officiels, accompagnant leur aigre voix des sons d'une petite guitare très primitive, dont les cordes sont tendues sur des peaux de serpent. » L'écrivain décrit les romances plaintives des griots et les chants des femmes nubiennes. « Autant la mélodie semble primitive, insaisissable à force de monotonie, autant le rythme est difficile et compliqué. [...] Un *contretemps* perpétuel des accompagnateurs, et des *syncopes* inattendues, parfaitement comprises et observées par tous les exécutants, sont les traits les plus caractéristiques de cet art – inférieur peut-être, mais assurément très différent du nôtre, – que nos organisations européennes ne nous permettent pas de parfaitement comprendre[116]. »

L'auteur de *Samson et Dalila* modifiera quelque peu son jugement dans une conférence « Causeries sur le passé, le présent et l'avenir de la musique » lue à l'Académie le 25 octobre 1884 : « On demande assez souvent pourquoi nous ne comprenons pas la musique des Orientaux, et pourquoi ces derniers ne comprennent pas la nôtre ; il n'y a pas lieu de s'étonner, car il s'agit de deux arts différents. [...] Ce grand art de l'Antiquité et de l'Orient n'est ni supérieur ni inférieur au nôtre, d'une façon absolue ; c'est un autre art[117]. » Quoi qu'il en soit, à quelques exceptions près, la notion de musique orientale reste vague et englobe des arts primitifs qui, vus de loin, se confondent malgré d'importantes différences. Gustave Bertrand résume l'opinion générale, quand il écrit en 1872 : « La musique orientale n'existe qu'à l'état populaire, et ce n'est pas sans peine que les musiciens voyageurs arrivent à deviner ce qu'elle peut contenir de poésie légitime à travers les sonorités grinçantes et mal accordées des instruments ou la vocalisation gutturale des chanteurs de ces contrées[118]. » Il n'est donc pas question de prendre telle quelle cette musique. Seuls certains éléments pourront être retenus. Nous y reviendrons.

D'une manière générale, l'expérience exotique s'exprime au travers du discours littéraire et l'on peut noter l'influence prépondérante de la littérature dans la plupart des domaines artistiques. Les peintres eux-mêmes s'inspirent largement des écrits qui provoquent des phantasmes, des rêves. Pendant la Restauration, Delacroix commence à s'intéresser à des sujets exotiques

qui lui étaient fournis par des récits concernant le Proche-Orient et se passionne pour Lord Byron. Decamps peint des sujets orientaux avant d'aller sur les lieux. Ingres, en restant dans son atelier, réalise quelques grands classiques de l'orientalisme avec *La Grande Odalisque* (1814), *Odalisque et esclave* (1839), *Le Bain turc* (1862). La réalité est vite recomposée et remplacée par l'imagination. « Les voyageurs, tout comme les casaniers, utilisaient souvent sans hésitation des sources littéraires pour leur inspiration, en général œuvres de fiction, tels les poèmes turcs de Lord Byron, le roman de Thomas Moore *Lalla Rookh,* la *Salammbô* de Gustave Flaubert, *Le Roman de la Momie* de Théophile Gautier et *Les Orientales* de Victor Hugo. Il y avait aussi les récits que faisaient de leurs voyages écrivains et poètes influents [119]. » Davantage peut-être que les grands auteurs (reconnus comme tels aujourd'hui), les écrivains mineurs ont contribué à la diffusion de la mode exotique. Nous avons déjà fait allusion à Joseph Méry (1798-1866), écrivain, journaliste, poète, auteur d'œuvres dramatiques et de livrets d'opéra. Il a écrit pour Félicien David le texte de l'ode-symphonie *Christophe Colomb* (1854) et le livret du grand opéra *Herculanum* (1860). En outre, « une sorte de trilogie dans laquelle il dépeint avec splendeur les paysages exotiques de l'Inde et de l'Afrique, contrées qu'il n'a jamais vues [...], eut un succès énorme dans *La Presse* [120] » entre 1843 et 1847. Parmi ses nouvelles, regroupées suivant les lieux qui servent de cadre aux histoires, citons le recueil *Les Nuits d'Orient* (1854).

L'histoire, l'évolution des mentalités, du goût, les mouvements littéraires tracent de vastes sillons où pousse la fleur exotique. « La flambée romantique, commente Henri Marchal, inaugure un véritable mythe, embelli par l'amour des voyages qu'accentuent des livres à vocation touristique tels que la collection de *L'Univers pittoresque.* On assiste à la création d'un Orient imaginaire et multiforme, peu soucieux de la réalité et privilégiant l'aventure, l'enchantement et le rêve [121]. » On rencontre partout l'idée que le réalisme tue le rêve : l'exotisme est d'abord une rêverie sur l'ailleurs. Valéry radicalise cette pensée : « Pour que ce nom [d'Orient] produise à l'esprit de quelqu'un son plein et entier effet, il faut sur toute chose, *n'avoir jamais été* dans la contrée mal déterminée qu'il distingue [122]. » À propos de David encore, Gustave Bertrand pense que « quoiqu'il n'ait pas visité l'Inde, [...] Félicien David était prédestiné à chanter [dans ses opéras] le pays des saphirs et des arbres odorants, les amours du rossignol

et de la rose, les délices de la vallée de Kachemyre, paradis de l'Hindoustan. [...] En rêve, il doit préférer la jungle peuplée de bengalis aux steppes de sable de l'Égypte et de l'Asie Mineure[123] ».

Cherchant à définir l'exotisme, Pierre Jourda relève l'idée générale de quelque chose « qui n'est pas naturel au pays » ; il fait remarquer que l'exotisme est « d'abord une conception toute faite que nous avons d'un pays et de ses habitants », « une façon préconçue de voir ou d'imaginer un pays[124] ». Pour notre part, comme nous l'avons dit, nous nous en tiendrons à l'exotisme du soleil, des pays chauds et lointains, car en extrapolant la notion d'exotisme on arrive assez rapidement à inclure la quasi-totalité des opéras, excepté quelques opéras-comiques. Le Parisien est assez vite dépaysé et l'on pourrait fort bien parler d'exotisme provincial, notamment avec les œuvres à sujets bretons (*Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer ou *Le Roi d'Ys* de Lalo). Le voyage dans les siècles passés apporte aussi un certain exotisme temporel.

Revenons à la notion vague d'Orient. Jean-Claude Berchet précise : « *Orient* : ce vocable aimanté *oriente*, comme un champ magnétique, le désir du XIXe siècle vers un objet magique, surchargé de sens, qui hante son imaginaire. Plus qu'un espace géographique, il désigne un espace mythique, traversé de pulsions contradictoires[125]. » De son côté, Jean-Marc Moura insiste sur le fait que « l'inspiration exotique ne relève pas d'un simple changement de cadre substituant à un décor familier les séductions ou les effrois de régions mal connues. Elle suppose une certaine attitude mentale envers l'étranger, une sensibilité particulière[126] ». Finalement, l'exotisme se définit comme « une *rêverie* qui s'attache à un *espace lointain* et se réalise dans une *écriture*[127] ».

Couleur locale et *pittoresque* sont les termes souvent utilisés pour parler d'exotisme, il convient d'en préciser l'acception : « La couleur locale se définit comme la reproduction exacte et vive des caractères d'un espace et d'une époque » ; le pittoresque « désigne deux choses distinctes : le charme, l'originalité, l'attrait d'un paysage ou d'une scène, et, en littérature, la qualité d'une description qui exprime la réalité avec vivacité et couleur[128] ».

L'exotisme à l'opéra : décor et livret

L'opéra réunit trois domaines distincts qui nécessiteraient, dans le cas de sujets exotiques, un traitement particulier : le spectacle scénique (décors, costumes et danse), le livret, la musique. Mal comprise et mal perçue, la musique ne contribue, dans la première moitié du XIXe siècle, que très modestement à une écriture exotique. Les éléments « extérieurs » dominent : images décoratives et intrigue. Adolphe Adam, qui a revu l'opéra-comique *Gulistan* (1805) de Dalayrac, constate dans un article de *La France musicale* du 18 août 1844 : « L'auteur ne se mettait pas en grand frais de recherches pour trouver la couleur locale ; on se contentait de donner aux acteurs des turbans en guise de chapeaux, de larges culottes remplaçaient les pantalons collants à la mode alors, les caftans et les dolmans enrichis de fourrure tenaient lieu de fracs gris-de-souris dont s'affublaient les incroyables du jour : on se disait Seigneur au lieu de s'appeler Monsieur ; on jurait par Mahomet au lieu de jurer par morbleu ou corbleu, et la pièce était tout aussi turque que *Zaïre, Bajazet* [...] qui passaient pour des modèles d'observations des mœurs. »

Cet exotisme, visible dans les costumes, les couleurs, les décors et les sujets inspirés de l'Orient, contribue progressivement à faire de l'opéra un spectacle d'une grande qualité visuelle, apparenté au monde de l'orientalisme pictural[129]. Quand le critique de *L'Illustration* découvre en 1850 *L'Enfant prodigue* d'Auber, il relève que le directeur de scène, Leroy, « s'est bien gardé de puiser ses documents seulement dans l'Égypte de Champollion-Figeac, d'interpréter la Bible [...], mais [...] il a mis en scène les mœurs égyptiennes et les traditions bibliques comme nous les ont fait connaître M. Horace Vernet et les autres peintres modernes qui ont récemment visité l'Afrique, et se sont quelque temps arrêtés au Delta sans aucune prévention, archéologique ou autre[130] ».

L'Orient porte à la rêverie, est souvent proche de la légende et donc permet aisément l'écriture d'une féerie où les décorateurs peuvent faire montre de leur savoir-faire. C'est le cas du *Cheval de bronze* (1835) de Scribe et Auber, sous-titré « opéra-féerie », dont l'acte III se déroule dans un palais et des jardins célestes, et l'acte IV à l'intérieur d'une riche pagode. *La Fée aux roses* (1849) de Scribe et Saint-Georges, musique d'Halévy – opéra-comique

lui aussi sous-titré « féerie » –, se déroule dans le royaume de Caboul et met en scène un magicien, Atalmuc, qui veut réaliser un filtre d'amour. Une rose métallique pouvant exaucer des vœux, un tableau magique conduisent à chercher une filiation entre ce type de sujet et les ouvrages du XVIIIe siècle tel que *Zémire et Azor* (1771), comédie-féerie de Jean-François Marmontel (musique de Grétry). Ce genre d'opéras, prétexte à déployer tout le merveilleux visuel, est de temps à autre réinvesti par les librettistes et les musiciens, jusque fort tard dans le siècle. *Esclarmonde* (1889), opéra romanesque en huit tableaux d'Alfred Blau et Louis de Gramont, plut précisément à Massenet par son atmosphère onirique et féerique que nous avons déjà évoquée : l'acte II commence dans les jardins d'une île enchantée peuplée d'esprits.

Les décors ne sont pas forcément une reproduction exacte de la réalité mais plutôt une présentation de l'image convenue de l'espace exotique. Ce que note un journaliste en commentant la mise en scène de *Barkouf* d'Offenbach : « Tous les décors [...] sont d'une perfection idéale, et reproduisent fidèlement les rêves poétiques que notre imagination se plaît à concevoir des merveilles de l'Orient [131]. » Au cours du siècle cependant, les dessins se précisent, les décors se modèlent sur d'authentiques images et la fantaisie fait place à la reconstitution. La version parisienne d'*Aida* (1880), que nous évoquions plus haut, témoigne de ce souci de vérité historique et d'exactitude picturale [132]. Le costumier Eugène Lacoste avait pris des renseignements chez les égyptologues, Mariette, Champollion, Beauregard, Maspéro, et fit des études de monuments, bas-reliefs, sculptures, coloris, dans les collections du musée du Louvre.

En revanche, la chorégraphie reste très en-deçà des recherches de réalisme entreprises par les décorateurs. Les sauvages semblent toujours danser avec la délicatesse des corps de ballet et en reprenant les figures et les pas les plus convenus. C'est ainsi que Johannès Weber s'élève contre l'inadaptation de la chorégraphie traditionnelle à la vérité dramatique, particulièrement visible au troisième acte des *Pêcheurs de perles*, quand Nadir est assis au pied de la statue de Brahma : « Autour de lui danse en rond un charmant corps de ballet, figurant des Indiennes qui se réjouissent de la fête de cannibales qui les attend ; en bonne conscience, des femmes qui gambadent de joie de ce qu'on va poignarder de pauvres jeunes gens qui se sont trop aimés, ne

peuvent être que d'abominables mégères. Or, je vous demande si, sur aucun théâtre, les danseuses quelles qu'elles soient, ont l'air féroce et sauvage ? mais exiger de la vraisemblance dramatique dans un ballet, quelle pédanterie[133] ! »

La caractérisation du livret exotique, continue et non pas limitée à quelques scènes typées, est longue à s'imposer. Il suffirait parfois de changer les noms des personnages pour qu'un grand nombre de scènes puissent se dérouler à Paris plutôt qu'à Séville, ou dans les Indes. Fétis, par exemple, déplore que dans *Le Porte-faix* (1835) de Scribe (musique de Gomis) « si ce n'étaient les costumes espagnols dont sont vêtus les personnages, on ne saurait dire si la scène se passe en Espagne ou ailleurs[134] ». Les auteurs des livrets tracent les grandes lignes des décors, en début d'acte et dans quelques didascalies. Pagodes, palanquins, mosquées, minarets, cases, palmiers, paysages représentatifs d'un pays délimitent les contours visuels de l'espace exotique. Tous les domaines apparents d'une culture sont invoqués : cadre naturel, flore, monuments, intérieurs d'habitat, meubles, objets mais aussi costumes et maquillages. À l'opposé des livrets où l'exotisme se confond avec le merveilleux se situent les intrigues incluant l'exotisme dans des lieux plus prosaïques, provoquant un phénomène de distanciation et dégageant l'essence théâtrale des personnages exotiques : l'exotisme est en soi un spectacle, comme nous le montre *Le Maçon* (1825) de Scribe et Auber. Madame Bertrand explique à Baptiste (acte I, scène 3) : « Je vous promets un beau spectacle. Vous savez que ma maison touche l'hôtel de cet ambassadeur étranger, ce vilain Turc qui, quand il sort, fait courir après sa voiture tous les petits garçons du faubourg... eh bien ! on dit que demain il doit partir avec ses mamamouchis. Le cortège sera superbe ; et on m'avait déjà proposé de me louer mes fenêtres ; mais, Dieu merci, je suis au-dessus de cela, et nous jouirons du coup d'œil, moi et ma société. »

Aux étranges façons de faire, aux curieux modes de vie pratiqués dans les pays exotiques, on oppose, dans bon nombre de livrets d'opéras-comiques, la manière occidentale. C'est alors, le plus souvent, l'occasion de célébrer la capitale française ou le goût et la mode parisienne. *Le Nabab* (1853), de Scribe et Saint-Georges, musique d'Halévy, joue du contraste au point de dérouler l'intrigue pour un acte en Inde et pour deux autres en Angleterre. Saint-Georges use du même procédé dans

Le Château de la Barbe-bleue: commencé à Madras (actes I et II), il s'achève à Saint-Germain-en-Laye (acte III).

Élément décoratif, outil dramaturgique de contraste, le thème exotique peut être aussi un élément de divertissement efficace. Le ton tragique du dernier acte de la *Manon Lescaut* (1856) de Scribe et Auber, qui se déroule en Louisiane, est exceptionnel pour l'Opéra-Comique. Dans cette institution, l'exotisme est plutôt une bonne manière d'introduire une série de figures et de situations comiques. Le *Caïd* (1849), de Sauvage et Ambroise Thomas, multiplie les formes de comique nées du regard européen porté sur un pays exotique (dans ce cas l'Algérie). Le port du voile est justifié dans *Barkouf* (1860) de Scribe et Boisseaux (musique d'Offenbach) par la laideur de la fille du grand Vizir, Périzade. Alors que cette dernière se contemple dans un miroir (acte II, scène 1), son père lui commande: « Baisse ton voile. Tu sais bien que nous n'avons que ce moyen-là de marier nos filles en Orient. »

Les travers prêtés à certains peuples sont accentués: la cruauté, l'incrédulité, le caractère primitif, etc. Mais il est assez rare de rencontrer une imitation de la prononciation fautive du français par des indigènes. Les librettistes en revanche aiment à jouer avec les clichés. Dans *Le Château de la Barbe-Bleue* (1851) de Saint-Georges et Limnander, Hercule (acte III, scène 2), de retour en France, vante à un caporal sa situation éblouissante quand il était aux Indes: « J'étais servi, monsieur!... par trois cents esclaves de toutes les couleurs [...] j'avais quelques millions à dépenser... un palais doré comme une cage de perroquets... des habits couverts de diamants et de rubis... au point que j'éblouissais le soleil... » Carré et Lucas, avec *Lalla-Roukh*, tournent en dérision le spectacle exotique convenu. Mirza se rit du tableau idyllique qu'on lui a fait de la vallée de Cachemire (acte I, scène 5): « C'est là ce pays merveilleux, avec ses arbres toujours verts, son lac toujours bleu, ses fleurs toujours épanouies!... (riant) À en croire Baskir, il n'y a pas dans tout le royaume un rossignol qui ne sache la musique et pas une fauvette qui ne chante à livre ouvert. » Dans un grand opéra tel que *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer, le tragique du sujet confère à l'œuvre un sérieux nécessaire à l'épanouissement de l'expression exotique, alors que l'ironie ou toute forme de comique apportent une distanciation peu propice à la création d'une poésie. Avec des ouvrages de différents ordres, comme *Jaguarita l'Indienne* (1855) d'Halévy, *Les Pêcheurs de perles* et *Djamileh* (1872) de

Bizet, l'exotisme s'émancipe à l'intérieur de tous les théâtres et de tous les genres. Il ne s'agit pas d'anecdotes isolées, d'un simple jeu de contrastes entre Européens et autochtones, ni d'une réflexion sur sa propre société (comme le Persan de Montesquieu) ; l'exotisme lyrique pose les fondements d'un monde imaginaire complet (parfois issu de l'Histoire) et offre un véritable sujet plutôt qu'un prétexte.

Cantonnée dans un registre, l'écriture exotique est tout particulièrement marquée par l'écriture poétique stéréotypée des livrets. Elle fait varier toutefois les lieux. Car si, « à de rares exceptions près, l'exotisme littéraire du XIXe siècle avant 1870 s'intéresse surtout à la vieille Europe et au bassin méditerranéen [135] », l'exotisme lyrique, sans doute plus fantaisiste et surtout intéressé par les possibilités visuelles d'un sujet, n'hésite pas à projeter le spectateur sur des terres lointaines. L'exotisme poétique des *Pêcheurs de perles* n'est qu'une variation à partir d'une imagerie conventionnelle. Par le jeu sur les clichés le spectacle d'une fantaisie exotique est offert et non la représentation d'une réalité lointaine. « À partir de 1830-1850, constate Jean-Pierre Leduc-Adine, se sédimente un véritable code de représentation de l'orientalisme et, donc, de l'exotisme. Il structure textes et tableaux [136]. »

Les vers, à l'opéra, sont comme ces fleurs artificielles sans odeur, privées de la fraîcheur de la vie végétale. Parmi elles, celle de l'Orient a brillé un temps d'un éclat plus singulier ; mais la mode a fané ses ors, affadi le parfum de ses mystères. Le songe que décrit Selim dans *La Statue* (1861) de Reyer a été maintes et maintes fois chanté et maintes fois admiré sur scène :

Mes yeux ont contemplé ce merveilleux empire
Ce royaume inconnu, ces jardins enchantés,
Ces palais de cristal, de marbre et de porphyre.

D'un livret à l'autre, on retrouve les mêmes formules. On prendra comme exemple la mélodie de l'héroïne de *Lalla-Roukh* (1862) de Félicien David (acte I) dont on pourrait extraire la plupart des vers pour les replacer dans la bouche de Nadir ou de Léïla :

I	II
Sous le feuillage sombre,	Sous notre ciel sans voiles,
Dans le silence et l'ombre	Aux clartés des étoiles
Il venait chaque soir !	Mes yeux ont pu le voir.

III	IV
Dans mon palais, captive, Immobile, attentive, Et le cœur soucieux,	Je crois entendre encore Sa voix douce et sonore, Ses chants mélodieux !

Refrain Ô souvenir que j'aime,
Rêves de mes beaux jours,
Hélas malgré moi-même
Je vous fuis pour toujours.

Les richesses de l'Orient prodiguent à l'inspiration exotique ses images poétiques. Pierres et objets précieux, palais splendides reviennent inlassablement sous la plume des rimailleurs. L'opéra de Cormon et Carré trahit cette attitude jusque dans son titre, et tout le cadre de l'action s'articule autour de « la perle blonde ». On peut néanmoins reconnaître aux deux auteurs l'absence de surcharge dans ce registre ; ils préfèrent accorder une plus grande place à l'amour et aux passions. La Chanson de Nadir à l'acte II fait fusionner les deux dimensions exotique et passionnelle du drame. Le chant dépeint, selon les éternels clichés, la femme aimée, « fleur endormie », « enfermée dans un palais d'or et d'azur », image inaltérable, dont le « regard pur » luit « sur le cristal du gouffre obscur ».

La poésie exotique est une poésie de la lumière. Soleil, feu, clarté sont constamment évoqués. Elle est, d'une certaine manière, un retour au primitif. Dans ce sens, les auteurs accordent une place de choix aux éléments et au milieu extérieur. Au groupe thématique ascensionnel (le ciel, la lumière, la pureté) s'oppose celui de l'ombre et la profondeur. C'est l'autre versant de la poésie exotique, celui de la sauvagerie, des formes obscures et menaçantes. Entre les deux le mystère trouve sa place : la nuit parfumée, l'Orient magique, la forêt tropicale, conservent un fort pouvoir évocateur. Ralph Locke fait judicieusement remarquer que les pages exotiques allient souvent deux caractères opposés. Nous pouvons y voir la représentation de l'Orient tel que l'imaginaire collectif le représente : soit idyllique, soit sauvage ou barbare [137].

Dans la deuxième partie du *Désert (La Nuit)*, Félicien David et le poète Auguste Colin ont définitivement exprimé, pour les spectateurs du temps, le charme nocturne :

RÉCITANT

Comme un voile de fiancée,
La nuit tombe au front du désert ;
Aux chansons de la nuit notre cœur s'est ouvert,

La *rêverie du soir*, le chœur à la divinité, « Allah, à toi je rends hommage », trouvent de nombreux échos dans les opéras exotiques. Attaché aux phantasmes de l'Orient, le thème de la voix charmeuse prend une dimension supplémentaire. Plus que Léïla, c'est Lakmé, avec son Air des clochettes (*Lakmé*, acte II, 1883), qui s'est imposée au public du XXe siècle comme archétype de « l'Orientale d'opéra » à la voix irréelle. Sur la place du marché, la jeune fille, accompagnée de son père Nilakanta, accepte de chanter la légende de la fille des parias. Cette région hors du monde où se déroule l'action, commente avec justesse Gérard Condé, « c'est l'île du bel canto finissant », « un chant divin et fatal [138] » – ce monde du merveilleux que nous évoquions en examinant la place des airs à vocalises dans l'opéra du XIXe siècle et qui dit si bien l'envoûtement exotique, chanté jusqu'à une époque tardive par les poètes, comme Barrès dans *Un jardin sur l'Oronte* : « Sans lassitude, la Sarrasine, multipliant ses thèmes dans la nuit, égrena sur la roseraie le rosaire de ses nocturnes. À la fois chaste et brûlante, elle montait de la langueur au délire, pour redescendre au soupir, et parfois endolorie comme un papillon dans les mailles d'un filet, d'autres fois guerrière et prête à tuer, elle faisait jaillir du ciel et de la terre tout ce qu'ils peuvent contenir de pathétique voluptueux [139]. »

Dans leur dessein de créer une atmosphère exotique, les librettistes choisissent un vocabulaire qui renvoie aux coutumes, aux objets et à la nature des pays lointains, formant un *champ lexical*. Les noms des personnages, empruntés aux mondes arabe et indien ou créés de façon à évoquer ceux-ci par leurs sonorités, sont fortement évocateurs : Léïla, Zurga, Nadir, Nourabad. Nous avons déjà remarqué l'importance accordée aux éléments dans le livret ; de la même façon, afin de traduire la vie primitive et sauvage, toute une série de mots fait référence à la nature (palmier, savane, tigre fauve, jaguar, panthère) ; aux objets (tente, pirogue, barque, poignard, perles, encens) ; aux coutumes (jeux, danses, chef, femme voilée, brasier en feu, sacrifice) ; à la vie sauvage (le coureur des bois) ; aux divinités et superstitions (déesse, brahmines, Brahma, Siva, esprits méchants, sombres divinités) ; aux

lieux (Candi). Le caractère cruel des pêcheurs apparaît à la fin de la pièce dans le chœur dansé : « Nos bras frapperont / Et se plongeront / Dans leur sang infâme. » Le thème de l'île est évoqué par la présence régulière dans les dialogues de l'élément marin (rivage, grève, flot, mer). Les mots ne renvoient pas à une réalité précise mais portent en eux une signification exotique implicite, immédiatement perçue par le spectateur. L'accumulation de termes (accessoires langagiers) est en relation avec le goût pour les bibelots dont Théophile Gautier donne un exemple frappant :

> Laques, ports du Japon, magots et porcelaines,
> Pagodes toutes d'or et de clochettes pleines,
> Beaux éventails de Chine, à décrire trop longs,
> Cuchillos, kriss malais à lames ondulées,
> Kandjiars, yataghans aux gaines ciselées,
> Mille objets, bons à rien, admirables à voir [140].

Perception et construction d'un espace exotique lyrique

Comment le public français du XIXe siècle percevait-il un ouvrage exotique, quelle impression se produisait chez le spectateur et par quels moyens les compositeurs donnaient-ils un cachet exotique à leur travail ? Nous devons, pour mieux comprendre ce processus, retourner aux comptes rendus de presse de la création des *Pêcheurs de perles* et citer plus longuement un journaliste au propos éloquent. L'Air de Léïla au premier acte (« Ô Dieu Brahma ») déçoit le chroniqueur de la *Revue française.* En revanche, ce dernier est enthousiasmé par la Cavatine de Léïla et la Chanson de Nadir à l'acte II qui correspondent, de toute évidence, à sa propre représentation de l'Orient. Le début de la Chanson, qu'amène un solo de hautbois puis un effet de lointain, fait naître des visions : « Au loin se fait entendre une cantilène, dolente comme une psalmodie, qui rappelle la prière des Musulmans. Dans le recueillement des nuits d'Orient, à minuit, s'élève une plainte stridente et solitaire ; c'est la voix du Muezin qui lance aux croyants le signal de la prière. Une autre lamentation déchirante lui répond au loin [141]. »

L'évocation du compositeur entre en vibration sympathique avec l'imaginaire de l'auditeur qui, alors, laisse aller ses pensées au gré de sa fantaisie, portée par l'illusion sonore : « Peu à peu les voix deviennent plus nombreuses, les chants grandissent et

des milliers de fidèles entonnent ensemble cette magnifique prière. On dirait que les tombeaux entr'ouverts ont laissé échapper leur proie et que les morts courent dans le désert en poussant de longs sanglots. Soudain tout s'arrête, et le silence retombe. » Enfin, le critique conclut sa divagation : « Je m'étonne que M. Reyer, qui a voyagé si longtemps en Orient, n'ait pas noté cette mélopée dans sa ravissante originalité ; je pense qu'elle ferait un grand effet au théâtre. M. Bizet l'a-t-il entendue ? Je ne sais. Toujours est-il que sa complainte en est comme un écho lointain. » Réentendant *Le Désert* de David près de vingt ans après sa création, Léon Gatayes arrive au même constat : « Je n'ai pas vu le soleil d'Orient, mais je le connais par la musique de Félicien David, musique dont les rayons sonores échauffent doucement le cœur, en le berçant dans les rêves de l'idéal[142]. »

Le compositeur devient, grâce au pouvoir évocateur de sa musique, le chantre « indirect » de l'Orient ; indirect car le charme opère dans le jeu d'un écho lointain qui n'est autre qu'une « réalité imaginaire », commun à des hommes d'une même culture (dans le cas d'un exotisme efficace). Ce que, dès 1829, Hugo expérimentait dans *Les Orientales* : « L'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persannes, arabes, espagnoles même[143]. »

Un second exemple permettra de souligner la permanence d'une certaine conception conservatrice de l'exotisme musical dans les esprits parisiens. Trente-cinq ans après la création de *La Muette de Portici* et à l'occasion de sa reprise, le critique de *L'Art musical* s'interroge sur l'intérêt et la jeunesse de l'opéra d'Auber puis pose la question de l'exotisme sous la forme plus générale de la couleur locale. Il admire « la *couleur locale* [...] qui fait le charme de cet ouvrage, et qui prouve, cette fois, qu'il n'est pas toujours indispensable de copier d'après nature, puisqu'Auber n'a jamais été à Naples, et que cette musique semble résumer tout le caractère du peuple napolitain avec ses défauts et ses qualités : insouciant, indolent, paresseux, rêveur, religieux, passionné, pétulant, bruyant, humble et résigné jusqu'à ce que la goutte fasse déborder le vase ; terrible alors dans sa colère qui éclate et tonne

comme son volcan ; puis la fureur apaisée, la vengeance accomplie, oubliant l'idole de la veille pour les pompeuses splendeurs d'une cour qui l'asservit en l'éblouissant. La musique d'Auber exprime successivement toutes ces facettes du caractère si mobile et si exceptionnel du peuple napolitain [144]. »

Nous pouvons décomposer, d'après ce commentaire, le processus conventionnel qui permet au musicien de créer la couleur locale et obéit à une certaine psychologie collective. Le compositeur doit partir des idées générales que le Parisien attache à un peuple ou un pays puis en traduire le mouvement et le caractère en musique. « Mais cette couleur locale, s'interroge d'Ortigue, l'emprunte-t-il à une palette grossièrement chargée ? Non, elle réside dans le je ne sais quoi, dans le trait, hardi, fugitif, qui parle bien plus à l'imagination qu'aux sens [145]. » Ralph donne quelques exemples : « C'est de cet air tiède et parfumé, c'est de cet air de saphir, c'est de cette mer d'émeraude que semblent descendre, s'envoler ou monter les mélodies que le maître a jetées à pleines mains dans cette ravissante partition. La barcarolle se balance molle et insouciante ; la prière se marie solennelle et majestueuse aux orgues de la basilique ; le marché bruit, crie, vocifère [...] ; la tarentelle trépigne leste et pétillante [146]. »

On retiendra l'importance des danses, aux rythmes caractérisés. Mais, en dehors de leurs formes rythmiques exotiques (quoique popularisées depuis longtemps et précisément connues et repérables par le public parisien), la musique d'Auber ne puise à aucune autre source authentique. C'est le moment choisi, pour le critique, d'expliciter sa pensée en défendant l'école lyrique traditionnelle et en tançant vertement les partisans d'un exotisme moins parisien : « [Auber] a su rester français en écrivant une musique italienne. Cette barcarolle, cette prière, cette tarentelle, ne sont empruntées à aucun recueil de chants populaires napolitains ; leur originalité n'est pas douteuse ; elles ne rappellent aucune des mélodies de Sorrente ou de Pausilippe, et pourtant on jugerait qu'elles viennent en droite ligne de ces plages enchanteresses. On peut dire que *La Muette de Portici* est le chaînon d'or qui unit l'école musicale française à l'italienne.

« C'est ainsi, mais seulement ainsi que nous comprenons la *couleur locale*. Le charlatanisme et l'exagération n'ont rien à faire avec elle. C'est presque de l'intuition ; ou du moins c'est l'étude si profondément faite et si habilement déguisée, qu'il est impossible de l'apercevoir. [...]

« Pas n'est donc besoin, pour faire de la couleur locale, d'enchâsser dans un opéra dont le sujet est tiré de l'Espagne ou de l'Orient une mélodie espagnole ou orientale, ou d'entreprendre un voyage en Castille ou en Andalousie, en Égypte ou en Perse, pour y étudier la musique de ces pays, – n'en déplaise aux faiseurs de musique locale... et d'embarras.

« Ces musiciens qui se donnent des airs de *Peintres en harmonie*, on ferait bien de les mettre avec les faiseurs de *musique imitative*. L'école n'est pas exactement la même, mais l'insuffisance leur est commune [147]. »

À un exotisme musical essentiellement jeu d'esprit, qui n'altère en rien le style parisien d'Auber, quelques musiciens, notamment Reyer et Bizet, à la suite de Félicien David, préfèrent un exotisme de couleur, plus franchement caractérisé. C'est la voie qui va peu à peu dominer et mener aux œuvres luxuriantes et fondées sur des éléments empruntés aux musiques étrangères. Le spectacle passe de la scène à la partition. Pour ouvrir cette voie, il fallait prendre conscience de l'insuffisance des moyens traditionnels, imposer une nouvelle sensibilité et inventer un langage exotique.

En 1862, dans ses critiques musicales, Scudo insiste sur l'émergence, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, d'un goût nouveau et d'une sensibilité moderne qui ont pris racine dans une autre vision de la nature et se sont développés avec la recherche du pittoresque puis celle de l'exotisme en littérature. À l'origine de ce mouvement, il y a une nouvelle langue. « Rousseau a donné à la prose française un accent et une sonorité qu'elle ne connaissait pas [148] ». En effet, en 1761, *La Nouvelle Héloïse* est une révélation car Rousseau « possède le vocabulaire direct, sensible, imagé, dont ne disposent pas ses prédécesseurs du début du siècle [149] ». Puis Chateaubriand apporte une prose aux périodes nouvelles, ample et riche à l'image des contrées qu'elle décrit. Comme les mots ont pu manquer en littérature, l'écriture musicale est incomplète. Les turqueries épisodiques et autres boléros ne suffisent plus. Mais le problème est plus délicat. Il faut attendre les années 1840 pour qu'apparaisse enfin le chantre des horizons lointains. Félicien David, nous l'avons dit, a été un révélateur extraordinaire. Il donne un nouvel élan à l'exotisme sonore, à partir de la création de son ode-symphonie *Le Désert* (1844), suivie en 1845 des *Brises d'Orient* (d'après les *Mélodies orientales* pour piano, publiées confidentiellement en 1835) ; puis dans ses opéras, *La*



22. *Le Désert* de Félicien David. Page de titre de l'édition originale (La caravane), Paris, Au bureau central de musique, [1845].

Perle du Brésil (1851) et *Lalla-Roukh* (1862) essentiellement. « Ce naturalisme délicat et profond, cette poésie à la fois intime et immense, ce sensualisme vague et idéal, étaient choses nouvelles en musique, commente Gustave Bertrand. Il apportait une nuance de génie que n'avaient pas connue ses plus illustres devanciers. Personne n'avait écouté ainsi la nature et noté en ce sens la rêverie personnelle [150]. » Il a su utiliser, précise Scudo, « des hardiesses de rythme, des combinaisons piquantes de sonorités, des accouplements de timbres et des coupes mélodiques » présents dans l'œuvre de Berlioz ; il a « exprimé le premier en musique toute une partie délicate de la poésie moderne [...], importé dans son pays l'expression étrange des chants arabes traduits par les procédés ingénieux de l'art européen [151] ».

« Deux ans en Orient, écrit Félicien David à un ami, c'est tout ce qu'il en faut pour y puiser les inspirations que j'y allais chercher. Je reviens chanter l'Orient en France[152]. » Le musicien évoque « ces peuples divers, avec leur costume magnifique et grandiose, leur langue tantôt rude et gutturale, tantôt douce et harmonieuse et puis leurs chants simples et originaux » dont il « emporte une grande quantité [153] ». Son ode-symphonie *Le Désert* (ill. 22), composée sur une poésie d'Auguste Colin, est une révélation à Paris à sa création le 8 décembre 1844 au Conservatoire. « Dans huit jours, s'exclame Théophile Gautier au sortir de ce concert, toute la France saura ce nom [Félicien David] ; dans un mois, toute l'Europe ! [...] Jamais peut-être il n'y eut d'exemple d'un succès pareil [154] ! » Et l'éminent critique de conclure : « Depuis Beethoven, Rossini et Meyerbeer, il ne s'est rien produit de cette force [155]. » Le nouveau genre, adapté au style exotique que David impose, allie à la dimension poétique du genre littéraire la puissance expressive du langage symphonique. *Le Désert*, explique Saint-Saëns, « eut cette chance de montrer une route nouvelle au public, sans dépasser sa portée, en même temps qu'il était un régal pour les délicats [156] ».

Si l'on récapitule les étapes de notre exploration, il faut retenir que librettistes et décorateurs construisent un *espace exotique* de plus en plus précis, formé par la conjonction de divers paramètres (décor, drame, vocabulaire, écriture poétique). Ainsi, quand la musique intervient, elle est immédiatement reliée à l'imaginaire exotique que nous avons évoqué. « L'exoticité », pense J.-P. Leduc-Adine, est fonction « de la culture du lecteur visé, de sa formation,

de ses dispositions mentales ». L'exotisme, questionne-t-il, « ne serait-il pas d'abord un phénomène de perception[157] » ? Notons que le musicien ne recherche guère l'exactitude mais vise, dans le meilleur des cas, à provoquer une sensation de dépaysement tout en évitant de sombrer dans le bizarre et d'être incompréhensible – comme un poème arabe le serait s'il était récité dans sa langue originale. Il y a un important travail de traduction d'éléments jugés exotiques dans le langage sonore conventionnel. Quelques artistes voyageurs rapportent de leur contact direct avec les terres étrangères des éléments qui, plus ou moins stylisés, adaptés aux formes expressives occidentales, deviennent des *figures suggestives* exotiques. La musique d'opéra oriente l'imagination de l'auditeur par ces figures, sortes de signaux sonores forgés à partir d'éléments réalistes ou jugés comme tels[158]. Dans un espace exotique, le compositeur exploite une série de figures qui marquent le reste de l'œuvre par leur valeur emblématique.

Les figures suggestives exotiques

Ce sont les inflexions mélodiques qui forment l'essentiel des figures de couleur locale. La seconde augmentée est à la fois l'élément le plus simple et le plus efficace. Sa force suggestive est considérable et séduit un grand nombre de compositeurs, jusqu'à une époque avancée. Saint-Saëns n'hésite pas à l'employer abondamment dans la Bacchanale de l'acte III de *Samson et Dalila*. Bizet l'utilise dans l'admirable *Djamileh* tandis qu'il lui substitue dans *Les Pêcheurs de perles* des inflexions étranges qui la rappellent, sur les premières paroles de Nadir (« Des savanes et des forêts »).

La mélodie exotique, faite de traits brisés et de marches, se replie volontiers sur elle-même et privilégie les petits motifs ornementaux – largement exploités dans le chant du muezzin du *Désert* – comme l'invocation de Léïla (acte I, Finale, « Ô Dieu Brahma ») ou la Chanson de Nadir à l'acte II (« De mon amie fleur endormie »), dans lesquelles chaque phrase est ponctuée par une figure brodée. L'introduction de la Chanson, jouée au hautbois, présente aussi le saut de quinte caractéristique des effets d'appel que l'on retrouve dans les premières mesures de l'ouverture de *Lalla-Roukh*.

Ces procédés n'altèrent que très peu la tonalité, ils la colorent. Les inflexions modales, l'abaissement de la note sensible[159], le

mélange majeur-mineur, l'exploitation de notes pédales, de quintes à vide sont longs à se généraliser et à prendre les allures d'un langage fortement typé. En 1877, le chœur de la prière en coulisse « Voici la nuit » du *Roi de Lahore* de Massenet est pour le spectateur du temps « d'une couleur orientale parfaite [160] ». Privilégiant un chant primitif choral doublé à l'octave ou à la quinte, Massenet accentue l'étrangeté exotique par un accompagnement, confié à la harpe et rythmé par le triangle et le tambourin, fondé sur le mode de *la* altéré et quelques enchaînements harmoniques non fonctionnels.

Les danses sont une manifestation de la vie populaire, sauvage ou primitive. Reicha insiste sur cet aspect dans deux chapitres de *L'Art du compositeur dramatique*, « Des airs de danse dans un opéra » (livre 3) et « De la couleur locale » (livre 4). Ce sont elles qui souvent, à l'opéra, expriment le plus fortement l'exotisme musical. Construites à partir de formules rythmiques répétitives, elles sont aisément identifiables. Si leurs origines sont diverses, les danses espagnoles – chantées ou simplement jouées à l'orchestre, empruntées ou réinventées – connaissent le plus grand succès. *Carmen* marque un sommet en la matière, par la qualité musicale et l'adaptation au drame de la habanera, la séguedille et du dernier entracte, qui prend l'allure d'un fandango plus vrai que nature, rappelant de façon frappante celui du Padre Soler, composé pour clavecin ! Durant tout le XIXe siècle, dès que l'intrigue le permet, ces danses font retentir leur rythme bien marqué. Citons le Boléro, « Profitez de la vie », que Boieldieu place, comme simples couplets à la mode interprétés par Mme de Ligneul, dans la première scène de *La Fête du village voisin* (1816) ; ou la Ballade aragonaise de Maritana « Par un frais sentier », à l'acte I du *Don César de Bazan* de Massenet (1872), compositeur qui manifeste un goût prononcé pour les sujets espagnols avec *Le Cid* (1885), *Chérubin* (1903) et *Don Quichotte* (Monte-Carlo, 1910).

Excepté les danses, les recherches rythmiques sont plutôt rares. La Chanson de Nadir à l'acte II présente l'originalité d'une alternance de mesures à trois temps (9/8) et à quatre temps (12/8), vraisemblablement inspirée du Finale de l'acte II de *La Statue* de Reyer, dans lequel alternent un 2/4 et un 3/4, ou bien du numéro 8 de l'opéra-comique *Jaguarita l'Indienne* (1855) d'Halévy. Dans cet air avec chœur, le compositeur de *La Juive* a voulu de toute évidence, par une métrique inhabituelle, s'adapter aux vers évocateurs :

JAGUARITA

Au sein de la nuit, sans bruit, la tribu s'élance,
Comme le serpent rampant dans l'ombre on s'avance.
Sous le dôme noir du soir marchons avec joie ;
Nous allons saisir, tenir, enfin notre proie.

Généralement, les compositeurs simplifient l'accompagnement des chants exotiques et recherchent des formules statiques dans le rythme mais aussi dans un nombre limité d'accords, dans des effets de bourdon et de pédale, qui apportent une forme sonore primitive et dégagent nettement la mélodie de l'harmonie.

Les couleurs, qui représentent un des principaux aspects de l'image exotique, trouvent leur équivalent en musique dans les timbres. Certains, tels le piccolo et le tambour de basque (largement employés chez David ou Reyer[161]) assurent immanquablement un effet de couleur locale. Si les percussions sont appréciées pour leur valeur de « signaux exotiques », elles ne doivent être utilisées que par touches légères, au risque de fatiguer l'auditeur européen et de briser l'enchantement. C'est ce qu'ont ressenti plusieurs critiques à l'audition de *Carmen* : « Cet opéra-comique devrait s'appeler *L'Amour à la castagnette,* car les principaux incidents s'y produisent aux sons clinquants de cet instrument anti-mélodieux, qui n'est supportable qu'à la condition que l'on en use très modérément[162]. »

Les instruments à anche (surtout à anche double) sont inévitablement requis. Dans l'espace exotique que nous avons défini, chaque mélodie jouée par un de ces instruments est interprétée par le spectateur comme une imitation de la musique orientale qui emploie elle-même beaucoup d'instruments apparentés au hautbois. De la même façon, quand la harpe est isolée (par exemple dans la Chanson de Nadir), c'est pour donner l'illusion de la guzla, mentionnée dans maints livrets d'opéras exotiques. En fait, l'exotisme est l'occasion d'une recherche de nouvelles combinaisons instrumentales et, dans le dernier quart du XIXe siècle, le prétexte à l'élargissement de l'orchestre. Massenet place un solo de saxophone dans le divertissement dansé du *Roi de Lahore* (1877). « Tout ce ballet est [...] merveilleusement instrumenté, lit-on dans *Le Ménestrel,* et prend une couleur locale très vive, grâce aux sonorités amusantes du *Kinnery,* sorte de carillon à lames métalliques, des *tals* ou crotales indiennes, avec lesquelles les bayadères marquent le rythme de la danse, et de



23. *La Perle du Brésil* de Félicien David, acte III (*L'Illustration*, 20 mars 1858). « Une forêt vierge du Brésil, éclairée par un soleil brillant, et couverte de bananiers, de cèdres, de cocotiers traversés par des lianes où se balancent leurs fruits. Un gros tamarinier s'élève au milieu de la scène » (indications du livret, Paris, Lévy, 1851). Dans ce cadre exotique, Zora chante les Couplets du Mysoli, au début de l'acte, puis reprend, dans le Finale, la Ballade du premier acte, au milieu des Européens et des Brésiliens qu'elle réconcilie.

toute cette famille d'instruments à percussion dont la musique orientale use avec tant de prodigalité [163]. »

Plus globalement, les musiciens s'attachent à créer, à partir d'une situation donnée, des atmosphères poétiques pittoresques au moyen de l'orchestre. Le résultat est souvent convenu mais, dans un cadre exotique, efficace. Ainsi, les charmants Couplets du Mysoli de *La Perle du Brésil* (acte III, n° 13), avec effet ornithologique obligé de flûte, retentissent au sein d'une forêt vierge (ill. 23) et deviennent les « chants mélodieux » d'une « Ève brésilienne » où se reflètent « les fioritures insaisissables de nos rossignols [164] ».

Pour héroïque que soit l'irruption de Nadir dans le drame des *Pêcheurs de perles*, le personnage n'en reste pas moins auréolé du mystère des contrées qu'il a parcourues. Sa première intervention évoque la magie « des savanes et des forêts » dont il a « sondé

l'ombre et le mystère ». L'éclat de la ligne mélodique, étrangement sinueuse, est réhaussé par le frémissement des cordes, des flûtes et des clarinettes en notes répétées. Tout l'Orient est ici suggéré, baigné de lumière, parcouru d'un souffle dont le héros a respiré les fragrances. Le compositeur a doublé la ligne du ténor par les altos et le basson. Ce dernier est utilisé dans un registre qui le fait apparaître « instrument du rêve, de la légende, de la chimère[165] ». Meyerbeer a su créer lui aussi une atmosphère similaire dans *L'Africaine* (1865), dès les premières mesures de l'Air de Vasco à l'acte IV (n° 15) : « Ô paradis sorti de l'onde / Ciel si bleu, ciel si pur dont mes yeux sont ravis. » Sans ligne de basses (comme chez Bizet qui ne les emploie qu'aux cadences), enveloppée par les violons dans l'aigu et des trémolos de flûtes, la mélodie du ténor se fait entendre, doublée par le cor anglais. À ce sujet nous pouvons évoquer l'exotisme inversé que décrit Pierre Loti dans une scène qu'il situe en 1872 à Tahiti, rapportée dans son roman *Le Mariage de Loti* (1880) : « J'étais assis au piano, et la partition de *L'Africaine* était ouverte devant moi. Ce piano, arrivé le matin, était une innovation à la cour de Tahiti [...] et la musique de Meyerbeer allait pour la première fois être entendue chez [la reine] Pomaré. [...] Le morceau choisi était celui où Vasco, enivré, se promène seul dans l'île qu'il vient de découvrir, et admire cette nature inconnue ; – morceau où le maître a si parfaitement peint ce qu'il savait d'intuition, les splendeurs lointaines de ces pays de verdure et de lumière[166]. » Limités par notre culture, c'est dans l'imaginaire seul – fixé par les artistes – que nous pouvons trouver les expressions nous permettant de dire l'ailleurs.

Nous devons une fois de plus constater la prégnance de la typologie expressive mise en place au XIXe siècle en remarquant que Maurice Ravel, avec son aptitude à transcender des modèles, a repris le procédé évocateur que nous venons de décrire justement au début de l'envoûtante *Asie* dans *Shéhérazade* (1904). Les trémolos des cordes avec sourdines dans l'aigu auréolent la ligne sinueuse de deux hautbois ; la voix incantatoire prononce par trois fois le mot magique « Asie » qui ouvre les espaces exotiques. Puis le cor anglais varie la mélodie serpentine tandis que l'évocation de Tristan Klingsor (l'auteur des vers) appelle à l'imaginaire : « Vieux pays merveilleux des contes de nourrice / Où dort la fantaisie comme une impératrice / En sa forêt toute emplie de mystère. »

L'exotisme français, comme rêverie sur l'autre et l'ailleurs, « s'exprime, pour reprendre les conclusions de Moura sur la littérature, à travers des éléments bariolés, [...] séduisants », une « théâtralisation qui change l'autre en spectacle et l'inclut dans un décor [167] ». À la suite du critique littéraire, nous pouvons affirmer que « cette première inspiration exotique relève d'une poétique de l'apparence, s'attachant à la surface des êtres et des mondes lointains. Ecriture du spectacle, de l'exhibition d'univers cocasses ou bizarres, ce style de l'artifice joue d'une gamme d'effets connus du public. Il vise moins au dépaysement réel qu'à la réitération de traits définissant par avance l'étranger [168] ». Malgré des scènes de franche comédie et des espagnolades, *Carmen* est sans doute l'un des premiers opéras à chercher à travers l'exotisme l'expression profonde de l'altérité. Carmen, la gitane, dit sa différence et la vit envers et contre tout.

Toute formule se banalisant, l'écriture exotique évolue selon un surenchérissement dans les procédés. Dans le dernier quart du XIXe siècle, les mélodies empruntées se multiplient, les échelles extérieures à la musique occidentale sont de plus en plus souvent utilisées. L'aspect visuel, qui fut le premier développé, est comme absorbé par la partition. C'est dans l'orchestration de plus en plus luxuriante que le décor exotique découvre de nouvelles formes. Le somptueux opéra-ballet d'Albert Roussel, *Padmâvatî* (achevé en 1918, créé en 1923), marque incontestablement le point d'aboutissement d'une longue évolution de l'opéra exotique, procédant par assimilation progressive des éléments que nous venons d'évoquer. La richesse symphonique, l'importance des chœurs, la variété des danses, l'enchantement des décors et des lumières se mêlent aux modes anciens et orientaux, à une harmonie rutilante élargie aux accords de 11e et 13e, et à des mélodies empruntées au folklore hindou.

[illegible]

[illegible] au début de l'envoûtante *Asie* dans *Shéhérazade* (1903). Les trémolos des cordes avec sourdine dans l'aigu auréolent la ligne sinueuse de deux hautbois; le [illegible] incantatoire prononce par trois fois le mot magique « Asie » qui ouvre les espaces exotiques. Puis le cor anglais varie la mélodie serpentine tandis que l'évocation de Tristan Klingsor (auteur des vers) appelle à l'imaginaire « Vieux pays merveilleux des contes de nourrice / Où dort la fantaisie comme une impératrice / En sa forêt toute emplie de mystère. »

TROISIÈME PARTIE

L'opéra français : un problème de société, de genre et d'esthétique

CHAPITRE VII

Le milieu lyrique parisien

En évoquant les acteurs de la genèse d'un opéra, nous avons insisté sur le rôle déterminant des directeurs de théâtre et des librettistes. Leur pouvoir considérable tient à l'organisation particulière au milieu lyrique parisien. Il nous faut donc maintenant reconsidérer chacun de ces protagonistes comme les membres d'une société singulière qui engendre l'opéra français. De notre description du contexte de crise ressortent deux idées principales ; d'une part la pauvreté des créations à l'Académie de musique, et d'autre part le caractère exceptionnel des circonstances qui permirent au jeune Bizet d'être joué au Théâtre-Lyrique, puis d'être apprécié par la presse avec une grande attention. Nous devons examiner de plus près la voie qui conduit de l'élève reconnu à l'artiste écouté.

Une carrière ingrate – Le jeune compositeur – L'inaccessible Académie de musique

« De toutes les carrières, la plus ingrate, la plus laborieuse et la plus difficile en France est celle de compositeur de musique [1] » déclare sentencieusement un critique de 1863. Le mécontentement et le sentiment d'arriver dans une impasse sont tels qu'il « ne se passe guère de jours où quelque vœu ne soit formulé dans l'intérêt des jeunes compositeurs ; on invoque l'appui du gouvernement, on sollicite pour eux une quantité de faveurs et de grâces, sans songer que la première de toutes, quand on leur

octroie un libretto, ce serait qu'il fût au moins tolérable et non de qualité si infime qu'il dût infailliblement les entraîner dans son naufrage[2] ». Le compositeur dramatique débutant est immanquablement condamné à vivre un martyre. Il n'est que d'énumérer « les déceptions, les humiliations, les angoisses des malheureux musiciens, qui parcourent les douloureuses stations de ce chemin de croix, au bout duquel ils ne trouvent qu'un calvaire, sans consolation suprême et sans résurrection[3] ». Et quand l'un d'entre eux parvient tout de même à se faire jouer, de détestables conditions vouent l'œuvre à un échec certain : « Il est d'usage au théâtre de produire les jeunes talents dans des circonstances exceptionnelles. La présentation au public se fait généralement par une chaude soirée du mois de juillet, alors qu'il ne reste de tout Paris que le chef de la claque et les domestiques des acteurs. Vers sept heures, quand les Parisiens dînent à la campagne, la toile se lève sur une pièce en un acte, jouée par l'élite de la troupe d'été ; à huit heures, on livre au public le nom du jeune artiste, et tout est dit. Le directeur peut se reposer sur ses lauriers ; il a protégé les jeunes sans nuire aux intérêts de ses amis les vieux auteurs[4]. » Adolphe Adam constate lui aussi – bien avant 1863 – les difficultés quasi insurmontables que rencontre tout compositeur dramatique débutant. Après avoir décrit le succès remporté par Hérold, Boieldieu et Auber en Allemagne il s'interroge : « D'où vient donc qu'avec un tel succès au dehors, nous ayons si peu de compositeurs chez nous ? C'est que les débouchés manquent, c'est qu'un jeune homme, lassé de frapper pendant des années à la porte de notre unique Théâtre-Lyrique (l'Opéra est et doit être réservé aux sommités), trouve qu'il est inutile de continuer plus longtemps à mourir de faim, et se met à donner des leçons, à courir le cachet ; existence modeste, laborieuse, qui mène rarement à la fortune, mais à l'aisance. Il aurait été artiste, quelquefois homme de génie peut-être[5]. »

Si Gounod parvient à faire représenter *Sapho* en 1850 à l'Académie de musique c'est, comme le relève Steven Huebner, « grâce à un extraordinaire coup de chance[6] ». Il faut toute l'influence de Pauline Viardot, alors en pleine gloire, pour que le directeur de l'Opéra accepte de donner au jeune compositeur plus qu'un de ces petits opéras en un acte appelés « lever de rideau ». La cantatrice aurait même consenti le renouvellement de son contrat à l'Opéra à la condition expresse qu'un ouvrage

fût commandé à Gounod, pour la musique, et à Émile Augier, pour le livret. La liberté des théâtres ne transformera pas ce théâtre et son milieu fermé.

Le cas de Victor Massé (1822-1884), contemporain de Gounod, est tout à fait exemplaire. Il « se voit offrir sa première représentation à l'Opéra (*La Mule de Pedro,* 1863) plusieurs années après s'être cantonné, avec *Galatée* et *Les Noces de Jeannette,* dans le répertoire de l'Opéra-Comique [7] » rappelle Huebner. Et pourtant, ces deux œuvres emportèrent un vif succès. *Galatée* (1852) est représentée soixante-dix-sept fois en moins de cinq ans ; *Les Noces de Jeannette* (1853), un acte de franche comédie, sont jouées cent vingt et une fois en moins de deux ans et pas une année ne passe à l'Opéra-Comique entre 1852 et 1893 sans qu'elles ne soient données. Nous avons vu aussi, au début de cette étude, que *La Reine Topaze* (1856) emporta au Théâtre-Lyrique un « succès de mode » : cent vingt-deux représentations en un peu plus de douze mois. En outre, Massé a suivi la voie royale de la reconnaissance : Premier prix de piano (1839), d'harmonie (1840) et de fugue (1843) au Conservatoire de Paris, Premier prix de Rome en 1844, chef des chœurs à l'Opéra de 1860 à 1875, professeur de composition au Conservatoire de 1866 à 1880, élu à la place d'Auber à l'Institut en 1872 et officier de la Légion d'honneur en 1877 (il avait été fait chevalier en 1856). Rien n'y fait. Après avoir attendu l'âge de quarante et un ans pour que l'Académie représente un de ses ouvrages (en deux actes seulement), l'insuccès de l'entreprise (trois représentations !) lui ferme à jamais les portes de l'auguste maison. D'autres de ses collègues, au parcours similaire – tels Henri Reber (1807-1880) et François Bazin (1816-1878) –, n'eurent même jamais l'occasion d'affronter le public de l'Opéra, pas plus que Bizet, qui pourtant l'ambitionnait. Les compositeurs sont classés par genres lyriques et il est presque impossible de changer de catégorie, encore moins de transplanter un genre d'une institution à une autre. Seules quelques partitions, justement d'un « genre mixte », bénéficieront d'un transfert à l'Opéra : *Faust* en 1869, *Roméo et Juliette* en 1888. Entre 1826 et 1892, les ouvrages représentés sur la scène de l'Académie sont essentiellement des créations ou des traductions [8]. *Carmen* entre au répertoire du Théâtre national de l'Opéra (le palais Garnier), avec les récitatifs d'Ernest Guiraud, le 10 novembre 1959 !, en présence du président de la République, le général de Gaulle, alors que l'Opéra-Comique

comptabilise la même année la deux mille neuf cent quarante-deuxième représentation du chef-d'œuvre de Bizet [9]. Le système lyrique français préserve donc le répertoire de chaque institution lyrique. La double question des genres et des institutions est bien essentielle à la compréhension du système lyrique français du XIXe siècle. Nous y reviendrons.

En 1863, Dumesnil évoque « la plainte éternelle des jeunes compositeurs » que l'on entend « à l'extérieur du Théâtre-Lyrique, [sans] parler de l'intérieur [10] » ; « musique bien désagréable » dont il a oublié l'air mais dont il cite les paroles du récitatif : « Toujours de la vieille musique, toujours des chefs-d'œuvre, toujours Weber, Gluck, Mozart ou Léo Delibes [*sic*] ! Et nous les jeunes, nous l'avenir, quand nous jouera-t-on ? » Dans son *École buissonnière,* Saint-Saëns se souvient d'un article de 1864 dans lequel l'auteur, dont il tait le nom, s'en prend directement aux jeunes compositeurs. « À quoi sert d'encourager leurs efforts, écrivait ce critique, alors que le public se refuse obstinément à s'occuper d'eux ? [...] Mais où sont-ils donc, finalement, ces jeunes compositeurs de génie ? Comment s'appellent-ils ? Qu'on les nomme !... Qu'ils viennent à l'orchestre entendre *Les Noces de Figaro, Obéron, Freischütz, Orphée*... c'est encore faire quelque chose pour eux que de leur mettre devant les yeux de tels modèles. » Ces novices, commente alors Saint-Saëns, « c'étaient, avec plusieurs autres, Bizet, Delibes, c'était Massenet, c'était l'auteur de ces lignes [11] ».

Après avoir consacré un tiers de sa longue « Revue musicale » du 5 octobre 1863 *(Le Constitutionnel)* à l'état de la création en France – dissertation agrémentée d'une anecdote sur un jeune compositeur anonyme –, Roqueplan s'explique : « À quoi bon cette histoire lamentable et pourquoi n'en pas venir tout de suite aux *Pêcheurs de perles ?* C'est que j'ai voulu montrer d'abord combien il est difficile, pour ne pas dire impossible, à un jeune compositeur, à un prix de Rome, à un débutant, de trouver une pièce ou un poème qui aient le sens commun ; j'ai voulu honorer ensuite le désintéressement de MM. Carré et Cormon, qui n'ont exigé aucune prime, aucun sacrifice de dignité ou d'argent pour donner une pièce en trois actes à M. Georges Bizet, qui avait écrit sans doute d'assez beaux morceaux détachés, mais qui arrivait tout nouveau au théâtre, et avec plus de chances pour tomber que pour réussir. » L'étonnement de la presse est d'autant plus

grand que c'est sur tous les plans que Bizet a été favorisé et a bénéficié d'une « hospitalité princière », comme s'il se fût agi de l'œuvre d'un maître déjà célèbre qui a le droit d'imposer ses exigences.

La rareté d'une création d'un jeune compositeur est telle qu'il devient nécessaire de voir de ses yeux l'heureux élu pour croire en ce miracle, contempler « la face de cet être rarissime, de ce mythe contemporain que l'on nomme un *nouvel auteur*[12] ». Ce qui arrache ce cri à Roqueplan : « Il a vingt-cinq ans ! le monstre ! Est-il permis d'avoir vingt-cinq ans[13] ! » « En général, continue le critique, on considère comme *jeune compositeur* tout musicien qui n'a pas encore été joué, eût-il cinquante ans. Passé cet âge, on l'appelle ancien-jeune compositeur, et fruit sec. » La situation, qui n'aura guère évolué en 1870, amènera le *Dictionnaire musico-humoristique* à définir « Jeune compositeur » en un distique cruel : « Un vieillard que soutient l'espoir de débuter, / Et que mille refus ne peuvent rebuter[14]. »

Un journaliste fait un tableau évocateur du sort habituel réservé aux jeunes compositeurs en se référant à des types immortalisés par Balzac : « En général on a pour eux les mêmes égards que pour les parents pauvres qu'on est forcé de recevoir à la campagne ; on donne à ces cousins Pons ou à ces cousines Bette une chambre, sous les mansardes, tendue de papier chocolat ; on les place au bas bout de la table : les meilleurs morceaux sont pour les autres, et c'est à peine si l'on paraît se douter de leur présence ; les valets de la maison, se conformant à l'attitude du maître, n'ont pour ces malheureux qu'indifférence et dédain ; [...] ils leur font sentir, par mille avanies, que ce sont des intrus, et que si on les souffre pour quelques jours c'est qu'on ne peut faire autrement[15]. » Gounod décrit « les musiciens pauvres et inconnus qui, pour gagner leur pain de chaque jour, sont réduits à commettre de véritables crimes musicaux à l'aide desquels leurs méphistophéliens tentateurs les éditeurs dupent le public et remplissent leurs propres poches[16] ».

Les prix de Rome – Le contre-exemple de Berlioz

Précisément, dans la partie de ses *Études de mœurs* consacrée aux parents pauvres, Balzac peint le portrait d'un personnage d'aspect pitoyable, « l'auteur de la première cantate couronné à

l'Institut, lors du rétablissement de l'Académie de Rome[17] ». L'écrivain s'élève contre un système qui n'aura guère évolué en 1863. Sylvain Pons, écrit-il, « montrait gratis une des nombreuses victimes du fatal et funeste système nommé Concours qui règne encore en France après cent ans de pratique sans résultat. [...] Tâchez de compter sur vos doigts les gens de génie fournis depuis un siècle par les lauréats ! D'abord, jamais aucun effort administratif ou scolaire ne remplacera les miracles du hasard auquel on doit les grands hommes[18] ». Il déplore encore le comportement de « la France qui tâche de produire des artistes par la serre chaude du Concours ; et une fois le statuaire, le peintre, le graveur, le musicien obtenus par ce procédé mécanique, elle ne s'en inquiète pas plus que le dandy ne se soucie le soir des fleurs qu'il a mises à sa boutonnière[19] ». Les œuvres que le pensionnaire écrit pendant son séjour restent lettres mortes. Longtemps, rappelle Saint-Saëns, les « envois de Rome ne parvenaient pas jusqu'au public. Un rapport lu en séance académique, et c'était tout[20] ». Le musicien de retour de Rome « est légendaire : son séjour dans la Ville éternelle n'a servi qu'à le faire oublier, en supposant qu'on le connût déjà. Il lui faut travailler lui-même à se faire un nom, frapper à toutes les portes, essuyer des rebuffades ou chercher à attirer lui-même le public autour de ses œuvres, ce qui, comme on le sait, est presque impraticable[21] ».

Afin que le coup porte mieux, Lasalle adopte le style à sensation d'un auteur de roman feuilleton : « A-t-on assez crié par dessus les toits – de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique – que les mansardes de Paris regorgeaient de prix de Rome, que ces malheureux qu'on prenait soin de nourrir d'illusions et de leçons de contrepoint pendant dix ans, mouraient à l'hôpital après s'être usé les ongles à gratter à la porte des théâtres ? Qu'on en retrouvait de temps en temps dans les filets de St-Cloud, à la morgue, dans les égouts ? Que sais-je ? On a dit toutes ces choses noires, on les a même écrites dans des feuilletons trempés de larmes[22]. »

Louis Martinet apporte des chiffres à l'appui de sa démonstration sur l'inefficacité du prix de Rome : « Depuis l'année 1803, où les prix de Rome ont été institués, jusqu'en 1860, il a été décerné par l'Institut cinquante-quatre premier prix. [...] Le gouvernement prend, envers le jeune artiste qui a remporté cette victoire, l'engagement de faire représenter un ouvrage de sa composition sur un de nos grands théâtres lyriques. Une clause du cahier des charges de l'Opéra-Comique contient à ce sujet une obligation



24. Caricature de Berlioz et *Benvenuto Cellini*

formelle[23]. » Or, l'évolution du répertoire de ce théâtre vers des œuvres plus ambitieuses ne lui permet pas de « jouer les jeunes compositeurs, qui ne peuvent guère, sans péril pour l'administration, débuter par des œuvres de longue haleine, lesquelles réclament une puissance de conception et une habileté pratique qui ne s'acquièrent qu'à la longue et par l'expérience ». Il en résulte donc « que la clause protectrice des prix de Rome reste forcément à l'état de lettre morte, et que les jeunes musiciens ne trouvent plus aucun débouché ». Les chiffres semblent le prouver : « À l'Opéra-Comique, vingt-sept [premiers prix] ont eu plus ou moins d'ouvrages représentés, et un nombre égal, *vingt-sept*, n'ont jamais pu atteindre la rampe. À l'Opéra, sur cinquante-quatre, on en a

trouvé HUIT dignes de paraître devant le public. » Les avis sont partagés quant au sens à donner à la création inespérée de Bizet : réponse aux détracteurs du Théâtre-Lyrique, qui lui reprochent de ne pas faire assez pour les jeunes talents, émulation pour les lauréats de Rome, ou bien faux espoir ?

La création des *Troyens* de Berlioz, musicien expérimenté cette fois, le 4 novembre dans la même salle, provoque elle aussi, malgré l'âge du musicien, des remous. Parmi d'autres, Johannès Weber résume la carrière difficile du compositeur de la *Symphonie fantastique*, présentée comme un exemple particulièrement frappant. Son récit nous renseigne sur les usages du milieu fermé des théâtres d'opéra. Ainsi, selon lui, malgré les deuxième et troisième représentations prometteuses de *Benvenuto Cellini* en 1838 (ill. 24), l'œuvre ne resta guère sur la scène de l'Opéra (7 représentations en tout) car « l'administration n'avait d'avance attaché aucune importance à cet ouvrage ; elle l'avait mis au rang des petites pièces, bonnes seulement à varier le répertoire en servant de lever de rideau à un ballet. Elle prétexta des obstacles matériels ; pendant deux mois, les mots sacramentels : *En attendant, incessamment, très incessamment*, se succédaient en alternant sur les affiches ; on finit par rester sur l'*en attendant*. Depuis cette époque, M. Berlioz a pu longuement faire l'expérience que les obstacles que rencontre un compositeur n'ont point changé ni diminué [24] ».

L'OPÉRA, UNIQUE MOYEN DE RÉUSSITE

Roqueplan déplore « qu'aujourd'hui, quelles que soient, du reste, les aptitudes d'un musicien, il faille, s'il ne veut rester dans l'oubli, que, bon gré mal gré, il fasse des opéras [25] ». Cette situation est née du goût particulier que les Français ont pour le théâtre et de leur habitude de rattacher la musique à toute forme de programme, ou de l'associer directement à un texte. Au début de notre siècle, Augé de Lassus a décrit – dans un style pour le moins contourné – ce phénomène avec les conséquences qu'il entraîne pour le compositeur : « Le Français, en la moyenne des humains qui sont bien de la France, n'aime pleinement la musique qu'en l'alliance des paroles. On cherche, on réclame, alentour de cette musique, un drame, ou bien une comédie qui l'accompagne, enfin des décors qui l'encadrent. Ce n'est pas rêver

d'un idéal suprême, mais c'est ainsi. Dès lors la hantise du théâtre obsède chez nous quiconque pense et vit en la chanson des notes et des sons. Le profit matériel, la gloire retentissante, la popularité ne récompensent chez nous le labeur du musicien-compositeur que dans la connivence du théâtre[26]. » Il faut bien sûr mettre à part les compositeurs-virtuoses, dont le succès tient plus à leur brio d'exécutant qu'à leur inspiration de créateur.

En 1913, dans un article consacré à la pédagogie musicale, Charles Kœchlin insiste sur l'objectif unique de la musique dramatique qui dirigeait l'enseignement musical dans la seconde moitié du XIXe siècle : « Quant à la composition proprement dite, [...] on peut bien dire qu'avant 1870, l'enseignement en était plus théâtral que symphonique [...]. Le prix de Rome, visé par la plupart des élèves, était (et est encore) attribué à une cantate, sorte d'exercice de théâtre fort artificiel ; et surtout l'atmosphère n'était pas très symphonique[27]. » Une remarque sur les « exercices des élèves » confirme la prépondérance de l'opéra dans l'enseignement musical : « De 1841 à 1862, [...] les programmes se composaient presque exclusivement d'ouvrages lyriques ou dramatiques, donnés en entier ou par fragments[28]. » Bien avant Kœchlin, Adolphe Adam accorde la prééminence à l'opéra en situant « au premier rang de la hiérarchie musicale, les compositeurs dramatiques[29] ». Autre symbole du rang social occupé par les compositeurs d'opéras, l'argent gagné à chaque représentation : « Heureusement qu'on se met à jouer mes opéras, confie Saint-Saëns en 1890, ce qui me donne une aisance que je n'ai jamais connue[30]. »

La position de Bizet s'inscrit dans un système social dont dépendent les compositeurs d'opéra durant une grande partie du XIXe siècle. Il est important d'en prendre conscience pour comprendre l'évolution et les choix des compositeurs français. Considérablement marqué par le poids des us et coutumes musicaux, Bizet, comme l'essentiel de ses confrères, désire réussir une carrière à l'intérieur de ce cadre contraignant. Berlioz, au contraire, a construit son œuvre contre vents et marées, en dehors des conventions. Il faut avoir sa trempe, sa fougue, son courage, son opiniâtreté et son caractère révolté pour résister à la pesanteur des institutions et des compromissions : « Depuis trente années cet homme hardi et vaillant combat, et jamais il n'a fléchi devant ses adversaires ; sa conscience d'artiste est pure de toute capitulation, de toute faiblesse. Il a toujours préféré se résigner à rester

inconnu plutôt que de devoir le succès à des concessions. Il a vu d'un œil calme grandir autour de lui les médiocres et les habiles ; il a vu les portes, fermées pour lui, s'ouvrir facilement à d'autres qui certes n'avaient ni sa fierté ni sa valeur. Il a lutté, lutté toujours ; toutes ses victoires ont été la récompense de sa foi inébranlable et de son infatigable persévérance[31]. »

Paris et la décentralisation – Parisianisme musical – Auber musicien parisien

Non seulement les compositeurs qui veulent faire carrière n'ont pratiquement que la voie du théâtre pour arriver à leurs fins, mais encore ils ne peuvent espérer réaliser leur ambition que dans une seule ville. Du côté du public et « dans toute l'étendue de l'Empire, il y aura toujours un préjugé d'ailleurs fort plausible contre tout ouvrage qui n'aura pu commencer sa fortune à Paris, qui ne se présentera pas revêtu de l'estampille et des suffrages de la grande ville[32] ». Dans l'ensemble, la presse parisienne ne fait rien pour remédier à cette situation. Au contraire, elle encourage dans l'esprit des compositeurs, mais aussi des chanteurs et du public, l'idée que la réussite n'est possible qu'à Paris. La capitale du goût est le seul lieu où l'on peut être jugé convenablement, où l'on peut atteindre les sommets de l'art. « Un poète, un chanteur, un comédien que Paris a daigné favoriser de son approbation suprême peut aller partout le front levé, il est sûr des applaudissements de l'univers[33] », a pu écrire Théophile Gautier.

Dans sa critique du livre de Mailliot *La Musique au théâtre*[34], Paul Smith affirme sans détours que « dans tout ce qui touche aux beaux-arts, aux théâtres, cette affreuse *décentralisation* n'est qu'une chimère[35] ». Elle est impossible pour des raisons historiques. « Nulle puissance au monde n'aurait la force de l'opérer, parce qu'on ne change pas le cours des fleuves. » Aussi compare-t-on la France, avec son système centralisé, à des pays tels que l'Italie et l'Allemagne dont l'histoire est totalement différente : « Si un compositeur ne peut se faire jouer à Rome ou à Naples, il portera son œuvre à Florence, à Gênes, à Venise, à Milan ; si un musicien ne réussit pas à Vienne, il prend sa revanche à Prague ou à Dresde, ou à Weimar ou à Berlin. Un compositeur français ne peut compter que sur Paris[36]. » En 1840, dans un long article intitulé

« De la musique allemande », Wagner s'était complu à caractériser l'esprit allemand et l'esprit français par cette différence essentielle, génératrice des pensées musicales propres aux deux peuples[37]. Dans des souvenirs datés de 1864, Reyer présente l'Allemagne comme un exemple à suivre. Là, « le maître de chapelle, l'artiste savant et modeste, qui vit loin des splendeurs du mouvement des grandes capitales, peut voir son nom et ses œuvres se répandre de ville en ville et conquérir bien vite une renommée qu'il n'a pas eu besoin de rechercher pour qu'elle vînt au devant de lui[38] ». Cependant, les plus ambitieux et les plus grands des étrangers considèrent eux-mêmes la capitale française comme un phare, le lieu privilégié où un musicien peut recevoir une véritable consécration. Gluck, Rossini, Bellini, Meyerbeer, Verdi, Wagner ont été, à divers titres, fascinés par la grande ville et ont cherché à adapter leur art au goût français.

Le problème de la décentralisation est loin d'être résolu car il faut aussi lutter contre l'état déplorable (selon les Parisiens) de la vie culturelle de province. Vingt-cinq dessins d'Eustache Lorsay intitulés « Le théâtre en province » (*La Vie parisienne*, 6 juin 1863, ill. 25, pp. 224-225) en disent long à ce sujet ; des artistes prétentieux de second ordre au public mesquin et sauvage, en passant par le journaliste local, tous les maillons de la vie du théâtre de province sont passés au crible et leurs ridicules mis à jour. Le 1er novembre 1863, le bien nommé Cerfberr déclare péremptoirement dans *Le Théâtre* : « La décentralisation est une utopie. Il n'y a pas de public en province, ou plutôt il y a pis qu'un public : l'œuvre est donc impossible. »

Le jeune compositeur décidé à réussir n'a qu'une solution ; comme tous les héros de roman, il doit conquérir la capitale. De Balzac à Zola, de Rastignac, défiant Paris du haut du cimetière du Père-Lachaise, à Saccard, rêvant du sommet de la butte Montmartre la reconstruction de la ville inquiétante et fascinante, d'un bout à l'autre du XIXe siècle, l'arrivisme conduit le jeune ambitieux à Paris, « grande officine où s'élaborent presque tous les éléments de la civilisation nationale[39] », monstre qui semble drainer toutes les forces vives du pays, où tous les espoirs sont permis, ou *arriver* signifie quelque chose. Loin de ce centre près duquel, selon la formule de Balzac, « brillent les grands esprits, où l'air est chargé de pensées, où tout se renouvelle, l'instruction vieillit, le goût se dénature comme une eau stagnante[40] ».



LE THÉATRE EN PROVINCE

Investi du glorieux privilége de desservir Carcassonne ou Pithiviers, notre directeur accourt à Paris chez un correspondant dramatique, lequel lui exhibe une collection exceptionnelle de gros ténors, de basses, de barytons, de trials, de premières chanteuses, de chanteuses légères, de forts premiers rôles. Jeunes premières, fortes jeunes premières, premiers comiques, etc. Bref, des Duprez, des Alboni, des Ristori, des Mélingue, des Hyacinthe et des Déjazet de la nouvelle formation et de première qualité. Comme physique, talent, modestie d'organe, ces artistes sont des merveilles, et pas trop cher. Enlevé! c'est pesé!

LE TÉNOR PROVISOIRE

Trois chutes assurées par an, les avances lui restent. — Je n'apprends que trois actes, ils ne me laissent jamais finir!

Première apparition des comédiens dans la ville dont ils vont faire les délices. — De vrais soleils!

A négligé d'apporter sa garde-robe, ce qui est obligatoire pour un acteur de province. Sa malle est restée en plan à l'hôtel de la dernière ville qu'il a *faite*....

L'ARÉOPAGE. — L'HONORABLE CORPS DES POMPIERS

Ces messieurs ont le casque en tête, privilége qui leur a été légué par leurs aïeux des croisades.

LES OFFICIERS DE LA GARNISON, SPECTATEURS ANODINS

Rester à la gloire fidèle,
Des dames chérir les attraits,
Voilà (*bis*) ce qu'on appelle
Agir en chevalier français

JEAN DE PARIS.

LA LOGE INFERNALE DES BEAUX DE LA VILLE.

Connaisseurs quand même.. Leurs pères ont sifflé Talma.

LE JOURNALISTE

Directeur, administrateur et rédacteur du *Figaro* de Pithiviers, ou autre lieu.

LE JOUR DES DÉBUTS

Il ne s'agit pas de chanter juste, mais de chanter fort.

L'ABONNÉ FANATIQUE

Il suit l'opéra, la partition à la main. Gare à celui qui ne donnera pas la note!

25. Eugène Lorsay, « Le théâtre en province », *La Vie parisienne*, 6 juin 1863.



Pour commencer la danse, on chute le ténor ; le baryton n'a pas fait long feu. On s'amusera ce soir.

La basse-taille ayant eu la petitesse de laisser à la contre-basse le soin de donner le fameux mi-bémol grave. Azor donne le sien, — à l'octave. L'artiste s'est trouvé mal dans la coulisse. Parfait ! A d'autres !

Cris de la salle : « Le régisseur! le régisseur! » On n'a rien à réclamer de ce fonctionnaire, que le plaisir de s'assurer s'il a des gants et un habit !

Ces messieurs sont en trop bon train pour ne pas faire tomber la première chanteuse à roulades. Il n'y a plus de sexe, mais des accusés et des juges.

Quant à la troupe de drame, on n'en fait qu'une bouchée Tous sur le carreau, pour ne pas dire sur le pavé !

Le jeune premier Potinchard, trop *égayé* par le public, lui a dit : « *zut !* » A ce moment, comme chez Guignol, apparition du commissaire !

FOYER DU PUBLIC

L'aréopage se félicitant de sa besogne. C'est une leçon de bon goût donnée aux Parisiens. On en parlera dans Landernau.

Commission de douze membres, présidée par l'adjoint au maire, pour l'acceptation ou le refus de tel ou tel artiste. Douze vilaines boules !

Trois ténors tombés de suite, et les abonnés exigent un ballet ! Plus de troupe ; pas de public, donc pas d'argent. Le directeur songe à lever le pied. Lequel ? Entre les deux son cœur balance.

Renfort. Georgeval, le Frédérik Lemaître, le Mélingue de la province, est dans nos murs. Tambours, battez ! Paysans, payez !

Supplice de l'acteur de province. Cinquante lignes par jour à se fourrer dans la cervelle, ce qui lui assurera, à un temps donné, un engagement sérieux.. pour Charenton. Il apprend en marchant, il apprend en mangeant, il apprend même en dormant — d'un œil !

Le théâtre va mal. Georgeval a fait long feu ; les acteurs, peu payés, en sont réduits, dans la saison du carnaval, à louer des costumes pour vivre. Arrivée d'un célèbre acteur de Paris. Il sera payé sur la recette, c'est-à-dire qu'il la prendra tout entière.

Il est vrai que la salle s'emplit parfois de parents des musiciens de l'orchestre, ce qui fait que, ainsi qu'eux, le directeur joue gratis.

DERNIER ESPOIR

Le directeur traite avec une troupe de Paris qui promène le *Pied de Mouton*, avec ses décors et ses interprètes. A ce moment le public provincial se décide enfin à se rendre au spectacle — à Paris.

MORALE : AU SUJET DU PRÉJUGÉ SUR LES COMÉDIENS

— Louez-moi votre animal, j'en aurais besoin dans la pièce que je fais répéter. — Mon âne, monter sur les planches ? jamais !

À l'intérieur de la grande ville, les êtres vivent dans la conscience d'appartenir à ce monde singulier et leur existence, jusqu'à leurs paroles, est marquée par ce particularisme qui frôle le contentement de soi et le snobisme. Ce système d'un centralisme drastique s'accompagne, comme nous l'avons vu, d'une hiérarchisation de l'activité lyrique fortement liée au pouvoir. Les théâtres sont comme des temples intouchables. Ôter à Paris le prestige de ses théâtres « serait l'amoindrir et proclamer une sorte de déchéance de cette première place qu'il occupe dans les choses de l'intelligence. C'est la capitale artistique du monde entier ; tous les sacrifices qui ont pour but de maintenir cette suprématie sont justes [41] ». Dans ce microcosme tourné vers la contemplation de sa propre supériorité, la mode fait tout. « La critique a souvent signalé l'uniformité d'idées, de procédés, d'effets qui se manifeste dans la plupart des ouvrages écrits à Paris. Même manière d'orchestrer, de disposer les voix, de couper les morceaux, le tout selon la mode [42]. » Les jeunes compositeurs ne dérogent pas à cette loi, qui suivent une même voie, et l'on « croirait qu'ils composent sous l'empire de l'on ne sait quel ensemble de pensées qui leur sont communes [43] ». Un compositeur, s'il veut plus facilement gravir les marches de la gloire, doit obéir à la loi du parisianisme et suivre l'exemple d'Auber. Par ailleurs, il lui faut accepter tous les usages de ce milieu et accorder une attention toute particulière au savoir-vivre et au « rôle » qu'on attend lui voir jouer. Mary Jane Phillips-Matz a bien relevé, dans sa biographie consacrée à Verdi, l'opposition entre la nature du grand maestro et l'activité sociale qu'il aurait dû mener pour réussir dans le grand genre français : « Verdi détestait les rouages compliqués qui régissent en France l'activité musicale ; il refusait de dépenser les quelques "milliers de francs" qu'il gagnait "pour la publicité, pour la claque ou pour les saletés de ce genre", même s'il jugeait ces maux nécessaires à un succès à Paris. Tout aussi importantes s'avéraient les obligations sociales : concerts, représentations d'opéras, réceptions, soirées et banquets, que Verdi [...] abhorrait [44]. »

Auber « restera comme la plus brillante personnification du génie musical français, ne craint pas d'écrire Reyer, nul n'ayant possédé à un plus haut degré l'esprit et la grâce, ces deux qualités éminemment françaises, que les maîtres allemands, d'ailleurs, ne nous envient pas [45] ». Mieux ! « Auber n'est pas seulement un Français, il est le Parisien pur sang ; partant, toutes ses œuvres

révèlent cette originalité, cette élégance, ce charme, cet entrain, cette grâce, voire même ce ton léger et goguenard qui composent le caractère parisien[46]. » C'est pourquoi « le succès que marque chaque reprise d'une pièce d'Auber ne doit pas être attribué aux seules qualités du musicien consommé, mais plus encore à l'harmonie parfaite qui existe entre les sentiments que l'auteur aime à rendre et ceux que le public parisien est capable de ressentir[47] ».

Le monopole des auteurs dramatiques – La faiblesse des livrets

Le jeune compositeur qui veut réussir dans le milieu lyrique parisien doit se plier aux règles du système établi et en accepter la hiérarchie et les autorités. Après une sévère critique du livret des *Pêcheurs* et une présentation de la situation générale de l'opéra français qu'il juge désespérante, Franck-Marie pose le problème des monopoles accordés à certains librettistes : « Il est impossible de croire cependant qu'une si incroyable situation soit due à la stérilité de nos jeunes auteurs ; elle est bien plutôt le résultat de cette espèce de monopole au profit d'un petit nombre, qui s'est établi partout de fait, sinon en principe, sur nos scènes de chant. Quiconque n'appartient pas à une certaine catégorie d'écrivains, ou, pour mieux dire, à une certaine coterie, est systématiquement repoussé. Ceux-là qui sont arrivés déjà, qui ont un nom, une réputation éclatante ou modeste, sont seuls acceptés. Leur imagination s'épuise, leur veine est tarie ; les années, à la plupart, ont refroidi cette faculté d'invention indispensable pour les fictions du théâtre : n'importe, eux seuls doivent produire, eux seuls doivent envahir toutes les scènes et charmer nos loisirs, nous voyons de quelle manière[48]. »

Ces rares auteurs privilégiés, poursuivis par tous les musiciens désireux d'obtenir un livret garanti par une signature de renom, deviennent inabordables, au point d'éveiller chez le jeune compositeur des instincts meurtriers. Non qu'ils ne soient « très polis, très accueillants et qu'ils reçoivent les jeunes musiciens de la façon du monde la plus gracieuse et la plus cordiale ; mais ils sont tellement accablés et assiégés que le nouveau venu n'ose même pas accepter le siège qu'on lui offre, dans la crainte de voler au public de si précieux instants. [...] Le musicien s'esquive

à reculons, désespérant d'obtenir une ligne de prose ou un vers de huit syllabes d'un homme si occupé et si demandé. Il jette un regard d'envie sur trois ou quatre rouleaux, attachés d'une faveur rose, et coquettement posés sur le bureau de l'homme de lettres. Un seul de ces cahiers, si on voulait le lui laisser mettre en musique, ferait sa fortune. Il se sent naître des instincts de Lacenaire ; un nuage de sang passe devant ses yeux. S'il étranglait l'auteur et emportait les pièces [49] ! »

Il serait bien temps, s'insurge de Marcoux, « que les directeurs intelligents prissent le parti de mettre à la retraite les ressemeleurs littéraires composant une coterie si nuisible à l'art et aux théâtres qui persistent à s'entendre avec elle [50] ». Selon Franck-Marie, « tout homme qui vise au théâtre est victime d'un système fatal d'exclusivisme qui, non seulement lui crée d'indicibles souffrances, mais qui, tôt ou tard, perdra infailliblement, fatalement, l'art scénique [51] ». Le critique conclut dans son feuilleton du 13 octobre que la situation de l'écrivain dramatique est encore plus désastreuse que celle du jeune compositeur qui a la ressource de se présenter à un concours et peut espérer quelques exécutions publiques. Inversement, la situation financière des auteurs qui réussissent à se faire jouer est plus à envier que celle des musiciens. « Les auteurs se sont fait la part du lion, pense un autre journaliste : non seulement ils ont la moitié des droits, ce qui est juste ; non seulement ils vendent leur brochure sans que le musicien ait rien à y voir, mais ils prélèvent la moitié sur le prix de vente de la partition, ce qui [...] paraît énorme [52]. »

Cette situation serait plutôt due au peu d'intérêt que portent les auteurs dramatiques de talent au genre du livret : « Les auteurs qui font des pièces passables sont très rares, et, en général, ils ne se soucient point de travailler pour les théâtres lyriques où l'on est joué trois fois par semaine. À moins qu'on n'ait Meyerbeer ou Rossini pour associé, c'est une assez médiocre affaire qu'un poème [53]. » Même Verdi, pourtant reconnu, fera la triste expérience du terrible pouvoir des librettistes. Travaillant à ses *Vêpres siciliennes*, il demande à Scribe certaines modifications et découvre que le compositeur est bien loin de pouvoir faire exaucer ses désirs : « C'est [...] désolant et humiliant pour moi que M. Scribe ne se donne pas la peine de remédier à ce cinquième acte, que tout le monde s'accorde à trouver sans intérêt. Je n'ignore pas que M. Scribe a mille autres choses à faire, qui peut-être lui tiennent plus à cœur que mon opéra !... Mais, si

j'avais pu soupçonner chez lui cette souveraine indifférence, je serais resté dans mon pays, où, à la vérité, je ne me trouvais pas trop mal [54] ! »

L'autorité des directeurs de théâtre – L'espoir en la liberté des théâtres

Plus encore que le librettiste, le directeur se présente comme la figure toute puissante de cet univers que veut conquérir le jeune compositeur. Détenteur des clés de la réussite, il en oublie les règles élémentaires de courtoisie. « On n'imagine pas quels procédés grossiers, quelles humiliations sont obligés de subir ceux qui frappent à la porte d'un directeur. Nulle part on affecte un plus entier mépris des plus simples convenances, de la politesse la plus vulgaire ; si l'on savait quel est le ton, non pas des coulisses, mais de ce qui précède les coulisses, de ce qui se trouve entre la loge d'en bas [celle du concierge] et le cabinet directorial d'en haut, souvent on n'oserait y faire un pas [55]. » Le critique met en avant le devoir qui devrait guider les directeurs – représentants d'une institution contrôlée par l'État – et pose la question de la liberté des théâtres : « Je sais bien qu'en général un directeur se croit maître absolu chez lui [...]. Il se trompe ; tout privilège implique une charge, une obligation quelconque, et lors même qu'il ne reçoit aucune subvention, il est redevable à l'État des avantages résultant du monopole établi en sa faveur. Si on veut qu'il soit indépendant, qu'on permette la concurrence ; ou il est clair qu'un petit nombre d'individus, s'ils s'entendent, peuvent porter une atteinte mortelle aux intérêts de l'art. » Franck-Marie souhaite la généralisation des comités de lecture qui demeurent réservés aux grandes institutions et définit le rôle de l'Opéra : « Une telle organisation satisfait à toutes les exigences ; malheureusement, elle n'existe que dans un seul théâtre, celui justement que de jeunes auteurs sans expérience ne peuvent aborder. Le Théâtre-Français, ainsi que le Grand-Opéra, n'est pas un théâtre d'essai. L'un et l'autre sont consacrés aux œuvres classiques, ou à des auteurs dont le mérite est reconnu, le talent formé, la gloire tout acquise, aux vétérans de l'art enfin [56]. »

Les directeurs, désireux avant tout de réaliser de belles recettes, écartent d'emblée toute expérience aventureuse avec un jeune compositeur. Leur attention se tourne inévitablement du

côté des artistes reconnus ou des œuvres qui ont fait leurs preuves et qui leur procurent une sécurité. La personnalité de Carvalho, attaché comme nous l'avons vu à créer plus qu'à compter, contraste au milieu de ce tableau peu glorieux.

De toute part, la liberté des théâtres est réclamée comme unique moyen d'apporter un renouveau salutaire à l'opéra français. « La seule liberté des théâtres, croit Desolmes en octobre 1863, imposera silence aux pleurs et aux grincements de dents. Mais sera-t-elle décrétée, comme on l'affirme, le 1er janvier ? Tous les auteurs dont les cartons sont pleins, tous les musiciens dont les partitions sont muettes, tous les coureurs de privilèges qui frappent vainement à la porte du ministère ou font le pied de grue dans l'antichambre de M. Doucet, tout ce monde plus ou moins aventureux, plus ou moins rempli d'illusions, répond affirmativement [57]. »

Après de nombreuses pétitions, articles et autres formes de réclamations répétées depuis des années, le gouvernement accepte de dénouer les liens qui enchaînent le théâtre à l'État. La formidable nouvelle arrive lors des représentations des *Pêcheurs* et envahit la presse dans son entier : « Une mesure [...] qui depuis longtemps était réclamée, comme le meilleur encouragement à donner à l'art et à la littérature dramatique, la liberté des théâtres, vient d'être prise par la généreuse initiative de l'empereur, et le Conseil d'État est saisi de l'examen d'un projet de décret ayant pour objet de sanctionner cette décision [58]. »

Quelques voix isolées nuancent l'allégresse déclenchée par cette réforme, nécessaire au progrès de la liberté, mais cependant insuffisante pour permettre à un jeune compositeur d'être joué sans rencontrer de difficultés. Il « ne faut pas [...] trop s'en réjouir, ni trop en espérer, comme ces auteurs et ces compositeurs peu favorisés par le privilège, et qui se flattent que, grâce à la liberté, on sera inévitablement contraint et forcé de jouer leurs œuvres [59] ».

CHAPITRE VIII

La question du genre

Annoncés comme opéra-comique, *Les Pêcheurs de perles* de Bizet se révèlent tout autre à la création. Les chroniqueurs de 1863 éprouvent quelques difficultés à cerner cet opéra qui semble reposer sur une série de paradoxes. Ainsi fusent de toutes parts des remarques directement liées au statut générique de l'art lyrique français. L'ambiguïté de l'œuvre trahit aussi les recherches du jeune compositeur, attiré par les nouveaux accents que fait entendre Gounod, fasciné par le modèle de réussite sociale que représente le grand opéra et voulant plaire au public par quelques pages « faciles ».

Loin d'être de simples « étiquettes » plus ou moins utiles à la compréhension du phénomène lyrique, et qui répondraient à un souci excessif de classification, les différents genres, même si leur définition demeure délicate à établir, correspondent à une réalité et leur évolution marque de façon décisive l'histoire de l'opéra français au XIXe siècle. La remarque de Jean-Marie Schaeffer concernant la littérature s'applique donc parfaitement au domaine particulier de l'opéra : les termes génériques « ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire [1] ».

L'opéra de Bizet, à l'intrigue mouvementée, intégralement chanté, et qui fait appel à toute la puissance orchestrale, n'est comparable qu'à la forme supérieure et grandiose de l'art lyrique, le grand opéra. Le compositeur, insiste Desgranges, « est parvenu à obtenir un poème de deux auteurs éprouvés, à composer un opéra, "un grand opéra" en trois actes, remarquons-le

bien, et chose plus merveilleuse encore, à le faire jouer[2] ». Ce genre, considéré comme le *nec plus ultra*, est réservé, dans les esprits, aux compositeurs reconnus. Bizet est donc décrit comme un ambitieux qui veut brûler les étapes. Par ailleurs, Lepaire s'interroge sur la place du grand opéra au Théâtre-Lyrique : « Il s'agissait [...] d'assister aux premières armes d'un jeune compositeur [...] et de le juger dans un genre tout nouveau au Théâtre-Lyrique : le grand opéra. Ce genre plaira-t-il au public habituel de ce théâtre ? C'est là un problème difficile à résoudre[3]. » Johannès Weber s'attache à expliquer quels sont les éléments qui font appartenir l'opéra de Bizet à ce genre : « *Les Pêcheurs de perles* ne sont autre chose qu'un grand opéra ; non seulement parce que le récitatif y remplace partout le dialogue, mais encore parce qu'il n'y a pas dans la pièce le moindre mot pour rire, pas le moindre personnage comique, et parce que les auteurs du texte et de la musique ont visé aux plus grands effets dramatiques[4]. » Constamment reviennent, comme éléments déterminants du grand opéra, d'une part l'absence de dialogue parlé et d'autre part les vastes proportions, le caractère sérieux et le recours à de grands effets. Peut-on considérer la présence ou l'exclusion du dialogue parlé comme fondement des définitions génériques ?

Le parler et le chanter[5] – Complexité des classifications génériques

Dans les écrits théoriques du XIXe siècle, il apparaît clairement que l'usage du dialogue parlé à l'intérieur d'une œuvre lyrique française est déterminant pour sa classification générique. Au début du siècle, Castil-Blaze écrit : « Nous avons [...] deux genres de spectacle lyrique, le drame chanté d'un bout à l'autre, que l'on nomme vulgairement *grand opéra*, [...] et l'*opéra-comique*, où le chant se mêle au dialogue parlé[6]. ». Fétis, vers le milieu du siècle, émet la même idée : « L'opéra français est de deux genres : le grand opéra, chanté d'un bout à l'autre, et l'opéra-comique, où les acteurs parlent et chantent tour à tour[7]. » En 1885, Pougin déplore à son tour qu'en « France, notre répertoire lyrique forme deux genres, caractérisés d'une façon très arbitraire non d'après la nature des ouvrages, mais d'après ce seul fait qu'ils sont ou ne sont pas entremêlés de dialogue parlé[8] ». À cette opposition entre la permanence du chant et l'intrusion de

la parole, s'associe la dichotomie vers-prose. « Dans le *grand opéra*, le dialogue, entièrement écrit en vers, est rendu en musique soit par le chant, soit par le récitatif [...]. Dans l'*opéra-comique*, le dialogue, écrit partie en prose, partie en vers, est parlé ou chanté [9] ».

Il faut encore que le sujet convienne au genre. Ce qui n'est pas toujours le cas et, tout au long du siècle, on a insisté sur certaines situations paradoxales. Tout serait fort simple « si le *grand opéra* n'admettait que des sujets sérieux et que l'*opéra-comique* justifiât toujours son titre par l'aimable gaîté de ses productions scéniques. Le nom fastueux de *grand opéra* [...] est donné à de misérables vaudevilles ; et, par une compensation assez singulière, *Médée, Joseph, Roméo et Juliette,* sont mis au rang des opéra-comiques [10] ». Castil-Blaze conclut que « c'est le caractère d'une pièce, et non les manières diverses dont les parties sont coordonnées, qui devrait la placer dans l'une ou l'autre catégorie ».

Une des difficultés principales, pour l'observateur actuel qui a devant lui le XIXe siècle dans sa totalité, réside dans l'entremêlement des termes et des acceptions nés à divers stades de l'histoire de l'opéra français [11] : l'opéra-comique est né au XVIIIe siècle, a suivi plusieurs voies et a subi maintes modifications jusqu'à prendre des proportions considérables avec les deux partitions de Meyerbeer, *L'Étoile du Nord,* de 1854 (« qui n'a que le tort d'être trop vaste, pour l'endroit [12] »), et *Le Pardon de Ploërmel,* de 1859, qui, selon les plus conservateurs, « n'est point [...] de la musique d'opéra-comique [13] » malgré l'allégement de la manière du compositeur. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'opérette, d'abord limitée dans ses moyens, s'est peu à peu étoffée jusqu'à prendre la place de l'opéra-comique traditionnel. Le grand opéra, quant à lui, s'est développé tout particulièrement autour de 1830 et s'est maintenu jusqu'à la fin du siècle, avec des œuvres comme *Le Cid* de Massenet (1885), malgré une esthétique rapidement ressentie comme archaïque. Une nouvelle forme expressive, parfois désignée par *opéra lyrique*, s'est dessinée à travers les œuvres d'Ambroise Thomas, Félicien David et Gounod vers les années 1860, souvent dans le cadre de l'opéra-comique.

Les dimensions, le mode d'expression de l'œuvre (vers ou prose, chanter ou parler), le sujet du livret, la conception générale, intégrant plus ou moins d'éléments visuels (décors, danses), les particularités stylistiques interviennent dans les définitions

du genre. À ces critères internes s'ajoutent des critères externes, tel le rapport au public. Pierre Larousse explique que « comme genre, les opéras se divisent encore, suivant la nature des impressions qu'ils veulent exciter [14] ». Dans un paragraphe sur l'opéra-bouffe, il signale le rapport qui existe entre un genre et la réponse que ce genre apporte au besoin d'un public. « L'ouverture du théâtre des Bouffes-Parisiens, et le succès des pièces d'Offenbach prouvèrent que ce genre répondait à un besoin réel [15]. » On va à l'opéra pour goûter une forme de spectacle appartenant à un genre précis. Lasalle écrit, dans le même ordre d'idées, que l'opérette « est un genre à part entière et parfaitement caractérisé, en cela qu'il répond à un besoin [16] ». Le peu de succès que remportent *Les Pêcheurs de perles* de Bizet est dû, en partie au moins, à l'inadaptation de leur genre à l'attente du public du Théâtre-Lyrique.

L'opéra-comique

Principalement représenté à l'Opéra-Comique, ce genre se rencontre dans d'autres théâtres, notamment le Théâtre-Lyrique. Tenue de jouer tous les soirs, l'institution de l'Opéra-Comique produit, durant tout le XIXe siècle, une quantité considérable d'ouvrages de dimensions variables. Sans trop forcer le trait, nous pouvons avancer que l'opéra-comique, forme de divertissement raffinée, est un « objet de consommation artistique courante », au moins jusque dans les années 1870. L'Opéra-Comique n'interrompt son activité durant l'été qu'à partir de 1875. Jusqu'à cette époque, la salle Favart ne ferma ses portes que pour des raisons exceptionnelles. Entre 1840 et 1887, on dénombre 351 pièces jouées à Favart, réparties en 249 créations, 25 premières d'ouvrages créés sur une autre scène, 75 pièces issues de l'ancien répertoire et deux traductions d'opéras de Mozart, *Les Noces de Figaro* en 1872 et *La Flûte enchantée* en 1879.

En dehors des exceptions, et même si elles sont nombreuses, l'opéra-comique, qualifié souvent de « genre éminemment français », a correspondu, durant une bonne partie du XIXe siècle, à une certaine conception de l'esthétique lyrique nationale. Il y a comme une « convenance du genre à l'esprit de notre race [17] », pourra écrire Raoul Duhamel en 1932. Dans ce sens, l'auteur avance une définition du genre en détaillant ses composantes

stéréotypées : « Qu'est-ce donc au juste que l'Opéra-Comique français ? C'est essentiellement une comédie ou une tragi-comédie à dénouement gai où le chant alterne avec le dialogue et prend sensiblement la même importance que lui ; où les morceaux, faits de courtes phrases poétiques d'un sens élémentaire et d'avance constituées pour le chant, ont une coupe traditionnelle : airs, chansons, couplets, romances, cavatines, duos, trios, quatuors, quintettes, ensembles et chœurs ; où le chant et la mélodie tiennent la première place ; où la mélodie prend toujours la forme d'une phrase complète et constitue "un circuit de sons net de contours et achevé", gardant toujours une carrure très nette, un rythme simple et franc, une tonalité limpide, sans armures chargées, avec des modulations aisées et peu nombreuses ; où l'harmonie reste toujours simple et naturelle, le contrepoint sobre et discret, et l'instrumentation constamment aérée afin que l'orchestre soutienne la voix sans jamais la couvrir[18]. »

Bien avant Duhamel, Wagner a exprimé l'idée que l'essence de la musique d'opéra-comique est populaire et chorégraphique, dans ses airs et dans sa coupe, marquée par des périodes régulières. Selon lui, Auber, par « le caractère essentiellement français de sa musique », en représente le modèle accompli[19]. Toutes les tentatives, parfois fructueuses, de développer les dimensions de l'opéra-comique et de donner à l'expression musicale plus de densité, n'empêchent pas le public de retrouver avec plaisir les formules légères et entraînantes du genre dont l'âge d'or se situe sans doute entre 1830 et 1840. En 1836, un chroniqueur exprime son contentement en découvrant *Le Postillon de Longjumeau* d'Adam, « opéra-comique pur sang », où fleurissent des « mélodies limpides et franches, soutenues et non surchargées d'instrumentation[20] ». Ce sont les mêmes ingrédients qui, en d'autres temps, rehaussés par un langage plus subtil, feront le succès d'une œuvre comme *Fortunio* de Messager, créée le 5 juin 1907 à l'Opéra-Comique. Séduction mélodique, clarté de l'orchestration, efficacité dramatique, scènes pittoresques, gaieté et parfois tendresse ou mélancolie se combinent avec bonheur.

Excessif pour les besoins de sa démonstration, Spazier, en 1841, fait ce commentaire radical afin de distinguer les conceptions lyriques allemandes et françaises : « L'opéra-comique de France n'est pas, à ce qui nous semble, un opéra de genre ou une comédie musicale, uniquement parce qu'on y parle ; mais on doit y parler tant et si spirituellement, que la musique y devient

plutôt un ornement plus ou moins accessoire, et qu'elle partage, au moins en partie égale, l'attention du public avec le dialogue. Par cette raison, le tragique, les hautes passions, qui demandent en musique beaucoup de développement, s'en trouvent naturellement exclus[21]. » Cependant, l'évolution du genre s'accomplit par une place toujours plus importante accordée à la musique et par une intrigue qui vise de plus en plus au pathétique. Considérant la production de l'Opéra-Comique entre 1840 et 1887, Albert Soubies et Charles Malherbe font remarquer combien dans les opéras-comiques, au début de leur période, « le poème dépassait en importance la partition ». « On s'étonne aujourd'hui, écrivent-ils en 1892, de cette facilité de production qui permettait à des compositeurs comme Auber, Adam, Halévy et Ambroise Thomas [...], de servir au théâtre la rente annuelle d'un ouvrage ; mais il faut reconnaître aussi que la part réservée à la musique demeurait assez restreinte. La moindre opérette de nos jours contient plus de vingt morceaux ; *La Sirène* [Auber, 1844] en contient treize, dont trois seulement au premier acte[22]. » Peu à peu la proportion parler/chanter s'inverse. De même, la vocalité se modifie. Le ténor d'opéra-comique, à la voix souple et au timbre léger, est progressivement remplacé par un ténor plus lyrique pouvant lutter avec des orchestrations plus fournies et devant abandonner les lignes mélodiques fleuries et gracieuses (telles qu'on les rencontre dans le rôle de George Brown de *La Dame blanche*) pour des courbes plus larges. Ces deux aspects, abandon du parler et renouvellement de la vocalité, se manifestent lors de la première à l'Opéra-Comique, le 20 janvier 1873, de *Roméo et Juliette* de Gounod, créés au Théâtre-Lyrique en 1867. « C'était en quelque sorte, résument Soubies et Malherbe, le premier opéra qu'on [...] admettait [à l'Opéra-Comique], c'est-à-dire la première partition sans *parler*, et cette innovation allait insensiblement modifier les goûts du public, comme aussi le caractère des exécutions vocales. Déjà Duchesne avait, le premier, chanté *Le Pré aux clercs* lors de la millième en *fort* ténor, donnant la voix de poitrine, par exemple, dans la romance "Ô ma tendre amie !" où jusque-là suffisait la voix de tête ; les Couderc et les Capoul cédaient la place aux Monjauze et aux Talazac. Plus qu'aucune autre, l'œuvre de Gounod était propre à faciliter cette transition[23]. »

Parallèlement, les sujets sont plus graves et les moments de pure comédie se font rares. Ainsi, la mort, interdite dans un



26. *Carmen* de Bizet, affiche de la création. Le dessinateur-publicitaire a parfaitement saisi le choc que pouvait produire la fin tragique de l'héroïne dans le cadre de l'Opéra-Comique.

genre qui se veut aimable, n'est introduite sur la scène de l'Opéra-Comique qu'avec circonspection. En 1852, Auber et ses deux librettistes, Scribe et Delavigne, font mourir leur héros, Marco Spada, dans une triste situation morale, contraint de faire croire qu'Angela n'est pas sa fille afin de ne pas compromettre son futur mariage. Des journalistes s'élèveront contre un tel tableau : « En vérité, le dénouement est trop sérieux, trop triste, trop tragique pour l'endroit. La scène finale [...] a le tort de laisser le spectateur sous une impression pénible[24]. » L'émouvante scène de la mort de Manon dans la *Manon Lescaut* de Scribe et Auber en 1856 marque une nouvelle étape dans la mise en scène de la mort au sein de l'opéra-comique. Mais l'œuvre la plus frappante en ce domaine, par sa violence et par la puissance de son expression tragique, c'est bien entendu *Carmen* (ill. 26).

Les formes et les procédés usuels de fabrication – couplets, romances, scène d'introduction stéréotypée, répétitions de paroles, etc. – tendent à disparaître. Ainsi l'opéra-comique évolue vers le drame, tandis que l'Opéra-Comique se transforme en théâtre d'essai où s'exprime une nouvelle sensibilité. Un nombre important d'œuvres restées au répertoire durant le xxe siècle y ont été créées : *Carmen* (1875) de Bizet, *Les Contes d'Hoffmann* (1881) d'Offenbach, *Lakmé* (1883) de Delibes, *Manon* (1884) de Massenet. *Faust* (1859), créé sous la forme d'un opéra-comique au Théâtre-Lyrique, doit être placé dans cette liste. Plus tard encore, l'Opéra-Comique se transformera en lieu d'avant-garde, avec, par exemple, la création de *Pelléas et Mélisande* en 1902.

Inversement, de nombreuses composantes du genre traditionnel perdurent, même dans les œuvres qui, par d'autres aspects, échappent aux anciens modèles. Citons une fois de plus *Carmen,* d'une densité musicale inusitée chez les Français et pourtant conçue avec des dialogues parlés, des scènes comiques ou légères, des numéros de forme parfois ordinaire ; *Manon,* dont la structure, proche du drame lyrique, n'empêche pas la présence « d'airs de formes diverses, souvent fondés sur des rythmes de danse », de « dialogues parlés ou présentés en récitatifs arioso[25] ». « Peut-être cette souplesse, remarquent Soubies et Malherbe, cette aptitude à se plier aux exigences nouvelles a-t-elle contribué à assurer la vitalité d'un genre où, quelle que soit l'importance de ces modifications successives, se retrouve, en définitive, l'ensemble des qualités qui sont l'essence propre de notre race, le charme et la finesse, l'esprit et la clarté[26]. » C'est

sans doute pourquoi le public a continué à apprécier, durant la seconde moitié du XIXe siècle, les œuvres nées à toutes les époques de l'Opéra-Comique. Juste avant l'incendie de la salle Favart en 1887, l'Opéra-Comique annonçait, entre autres, *L'Épreuve villageoise* (1784) de Grétry, *Zampa* (1831) d'Hérold, *Le Chalet* (1834) d'Adam, *Lalla-Roukh* (1862) de Félicien David, *Mignon* (1866) d'Ambroise Thomas et *Le Roi malgré lui* (1887) de Chabrier.

Le grand opéra : naissance et vitalité du genre

Quoique employée couramment dans les écrits du XIXe siècle, l'expression « grand opéra » apparaît rarement sur les partitions et les livrets où on lit plutôt « opéra » (simplement pour préciser qu'il ne s'agit pas d'« opéra-comique »). Par ailleurs, il n'est pas rare de voir les compositeurs passer rapidement d'un terme à l'autre, comme Meyerbeer, qui intitule *Le Prophète* « opéra » sur sa partition éditée par Brandus et Troupenas, et qui, en note, explique que « le rôle de Jean est celui du premier ténor de grand opéra ».

Les prémisses, les influences et les courants qui interviennent dans la fonte du nouveau genre sont multiples. *La Vestale* (1807) et plus encore *Fernand Cortez* (1809, nouvelle version en 1817) de Spontini – deux partitions désignées comme tragédie lyrique – dessinent les premiers contours du genre dont l'élaboration s'étend sur une vingtaine d'années. On pourrait citer, pêle-mêle, d'autres compositeurs, Cherubini par exemple, d'autres formes dramatiques, le mélodrame, ou des mouvements littéraires, comme la vogue du roman historique ; on pourrait évoquer la résurgence des mouvements de foule des spectacles de la Révolution, la modification de la scénographie, l'influence de l'opera seria rossinien, etc. Nous ne voulons pas refaire l'historique du genre et étudier à proprement parler sa naissance, mais, afin d'en dégager les composantes essentielles et tout d'abord d'en situer le développement chronologique, l'examiner au moment où il est constitué et considéré en tant que tel par le public.

Pour mieux saisir l'extraordinaire impact de ce genre dans l'Europe du XIXe siècle, nous pouvons rappeler la fascination qu'il a exercée sur la plupart des compositeurs. Wagner lui-même publia des textes élogieux, souvent cités, sur *La Muette de Portici*

d'Auber et *La Reine de Chypre* d'Halévy[27]. Si Auber, avec *La Muette de Portici* (1828), a été un des tout premiers à imposer ce nouveau modèle, suivi par Rossini et son *Guillaume Tell* (1829), son écriture ne peut être tout à fait considérée comme l'avènement d'un « style grand opéra » original. Comme le note Wagner, « il ne fit qu'agrandir le terrain [de l'opéra-comique] sans le quitter[28] ». *Gustave III* (1833), qui servira de base au *Ballo in maschera* de Verdi (1859), n'apporte guère plus en ce domaine. Halévy, avec *La Juive* (1835) et *La Reine de Chypre* (1841), et plus encore Meyerbeer, avec *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) et *L'Africaine* (1865), ont su créer une langue et un style appropriés au nouveau genre.

Cependant, 1828 reste une date décisive dans l'édification du grand opéra, ce dont on a pleinement conscience dès les premières représentations de l'œuvre d'Auber. Ainsi, un critique peut proclamer que *La Muette* « est un véritable triomphe pour le nouveau genre que l'on établit, et qui doit ramener la foule à un théâtre où l'on peut produire de grands effets, avec les moyens puissants que l'administration met à la disposition des auteurs[29] ». L'impact sur le public est considérable. « On ne peut se faire une idée exacte des forces du drame lyrique, si l'on n'a pas vu le troisième acte de *La Muette de Portici*[30] », continue le chroniqueur. Même si son langage évolue, le grand opéra possède l'une des formes les plus régulières du théâtre lyrique français, jusqu'aux partitions de Saint-Saëns et Massenet. Rendant compte en 1903 d'une reprise d'*Henry VIII* (1883), Debussy écrit que « c'est peut-être le dernier opéra historique qui passe ! ». Il décrit avec justesse et ce ton toujours ironique l'attitude de Saint-Saëns, qui choisit délibérément d'écrire dans le style et selon les codes propres au genre : « Si Henry VIII chante des cavatines trop sucrées c'est, croyez-le bien, que M. Saint-Saëns l'a voulu et compris ainsi. [...] M. C. Saint-Saëns pratique l'intransigeance à rebours... Quand d'autres s'en servent pour tout démolir, lui n'y voit qu'une raison de tout conserver. Ses maîtres lui ont légué des formules qu'il trouve bonnes, il en a le naturel respect au point de ne rien vouloir y changer[31]. »

Non seulement l'Académie de musique reproduit les formules du grand opéra un demi siècle après le plein épanouissement du genre, mais elle continue à représenter les ouvrages les plus marquants, faisant ainsi se côtoyer, comme à l'Opéra-Comique, les œuvres et les styles de diverses générations. *La Muette de Portici*

est jouée trois cents fois, quasiment sans interruption, de 1828 à 1851, puis vingt fois entre 1854 et 1855, une fois en 1858, cent trente-quatre fois de 1863 à 1871, et se meurt entre 1877 et 1882. *Robert le Diable* totalise cinq cent quatre représentations entre 1831 et 1868 et continue à être joué régulièrement, atteignant la 600ᵉ en 1877, la 700ᵉ en 1886 et la 750ᵉ en 1893. *La Juive* fête sa 500ᵉ en 1886. *Les Huguenots* atteignent des sommets : 100ᵉ dès 1839, 500ᵉ en 1872, 1000ᵉ en 1903. Avec une 600ᵉ en 1888, *La Favorite* (1840) de Donizetti est à placer dans ce groupe d'œuvres au destin exceptionnel, comme *Le Prophète*, qui comptabilise cinq cents représentations en 1899. Ces chiffres[32] sont d'autant plus spectaculaires que l'Académie de musique n'est astreinte qu'à quelques représentations par semaine (en général trois). Sorte de forteresse académique, le Grand Opéra peut sembler en décalage complet avec les goûts et les courants artistiques du dernier quart du siècle.

Hamlet en 1868 et surtout *Faust* en 1869 (transfuge du Théâtre-Lyrique) réussissent une carrière comparable[33] et apportent une forme expressive plus nuancée sur la scène des grands effets. Ainsi donc les genres fortement caractérisés au début de notre période, dans les années 1830, évoluent vers un type mixte.

Les composantes du grand opéra

Le grand opéra se démarque des autres productions lyriques de son temps tout d'abord par sa forme extérieure. Ses dimensions sont colossales. Construit en quatre ou cinq actes, sa durée est considérable, au point que Meyerbeer croit bon de préciser au début de sa partition de *Robert le Diable*[34] : « La durée de cet ouvrage surpassant celle des spectacles ordinaires, l'auteur a indiqué dans la partition les endroits où l'on peut abréger, ainsi que les morceaux qui peuvent se retrancher. » – Il fait appel à des moyens phénoménaux et oblige à des dépenses exorbitantes. *Gustave III* réussit notamment grâce au fastueux bal masqué du dernier acte, où se mêlent près de trois cents participants. La multitude des interprètes et des figurants forme un matériau scénographique d'une malléabilité prodigieuse qui permet de façonner à volonté l'espace par des groupements de toute forme. *L'Enfant prodigue* d'Auber, dans lequel le directeur de scène François-Hippolyte Leroy a « habilement disposé, harmonieusement



groupé les masses de choristes, de danseuses et danseurs, de comparses, tous revêtus de costumes aux nuances éclatantes et variées [35] », stupéfie les spectateurs de 1850. À l'acte III, la multitude des corps permet de sculpter l'espace intérieur du temple d'Isis (ill. 27). Un chroniqueur de 1835 relevait l'importance, excessive selon lui, accordée par le librettiste de *La Juive* à cet aspect : « Quant au metteur en scène, il ne devait manquer ni de marches et contremarches, ni de splendides solennités ni de cette foule allant, venant, courant, montant sur les toits, se penchant aux murs, aux colonnes et aux fenêtres, et s'ébahissant à tout seigneur et à toute fête qui passent [36]. » Le luxe matériel remplit donc un double rôle, celui de frapper par sa richesse et sa magnificence et celui d'offrir un matériau nécessaire à une plastique théâtrale de grande envergure.

L'orchestre s'élargit et fait appel à des instruments inhabituels, pour étoffer les registres extrêmes et le pupitre des percussions, mais aussi pour apporter de nouvelles couleurs et des effets inouïs. Meyerbeer n'hésite pas à confier à une viole d'amour l'accompagnement de la Romance de Raoul « Plus blanche que la blanche hermine » (*Les Huguenots*, acte I, n° 2). Dans les premières scènes de *La Juive*, Halévy caractérise le travail d'Eléazar en ayant recours à une enclume, procédé que Wagner transposera et amplifiera dans *L'Or du Rhin* pour décrire l'activité industrieuse des Nibelungen, qui forgent et travaillent les richesses souterraines. Dès *La Muette de Portici*, on peut constater une grande exigence technique vis-à-vis des instrumentistes. L'auteur de *La Tétralogie* admire « l'instrumentation brillante, le coloris significatif, la sûreté et la hardiesse des effets d'orchestre, par exemple sa façon [celle d'Auber], considérée auparavant comme si osée, de traiter les instruments à cordes, les violons surtout, auxquels il confiait maintenant en masse les passages les plus téméraires [37] ».

Ci-contre. 27. *L'Enfant prodigue* d'Auber, acte III, le sanctuaire d'Isis (*L'Illustration*, 12 décembre 1850). Opéra créé à l'Académie de musique le 6 décembre 1850, avec des décors de Charles Cambon pour l'acte III. Indications du livret (Paris, Brandus, s.d., p. 15) : « l'endroit le plus reculé du temple. Le sanctuaire réservé aux mystères d'Isis. Un immense escalier s'élève, sur les marches duquel sont groupés les initiés aux mystères. » Scènes I et II. Progressivement, les convives, « accablés par la fatigue ou l'ivresse, ont fermé les yeux ou sont hors d'état de voir et d'entendre ». Porte secrète dans la muraille à gauche. Nefté apparaît, suivie d'Azael.

La musique en coulisse et la musique de scène réclament parfois de véritables orchestres qui s'ajoutent à la masse déjà imposante des instruments placés dans la fosse. La Marche du sacre du *Prophète* (acte IV, n° 23) nécessite vingt-deux instruments (saxhorns, trompettes et tambour militaire) au milieu du somptueux décor représentant la cathédrale de Munster. Chœur, corps de ballet ajoutent encore à la pompe et se mêlent aux nombreux solistes, personnages principaux et secondaires, en un puissant mouvement sonore et scénique. Décors, costumes, déplacements sur scène, éclairages sont minutieusement préparés pour créer un spectacle éblouissant. Les changements de tableaux se multiplient à l'intérieur d'un acte. L'élément chorégraphique est de toute première importance, s'ajoutant, comme nous venons de le dire, à la diversité des moyens utilisés pour les effets scéniques afin de multiplier la puissance expressive de la représentation par toutes les ressources de l'art, mais aussi répondant à l'attente des habitués qui aiment à « protéger » une danseuse, tout en perpétuant un des éléments qui avaient été aux sources du spectacle lyrique français. La danse, parfois parfaitement intégrée à l'action – notamment dans *La Muette de Portici* où le rôle féminin principal d'une muette est mimé par une danseuse –, est toujours introduite sous la forme d'importants divertissements.

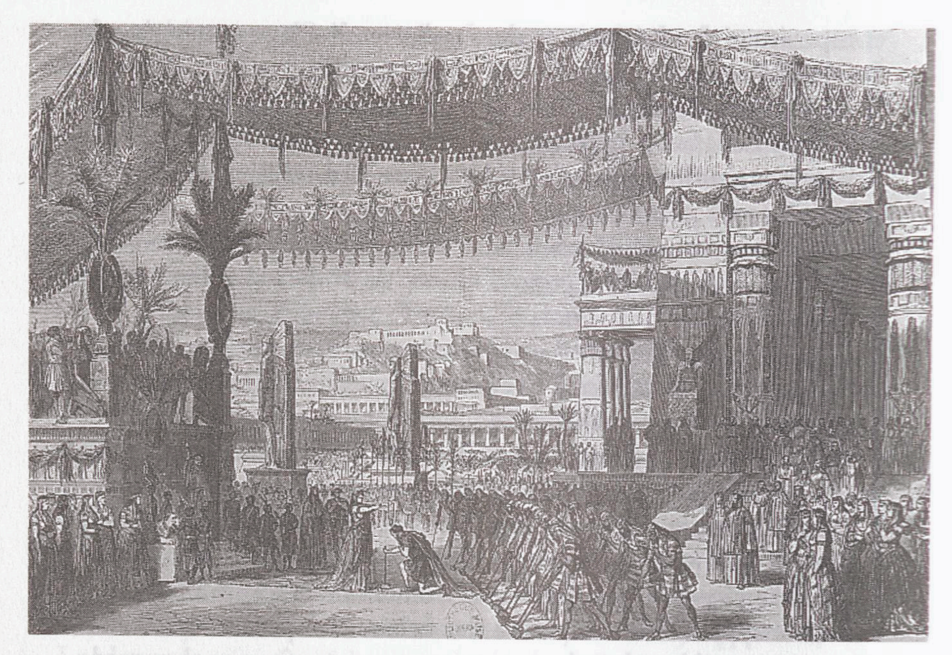
On a souvent noté, dans le grand opéra, l'abandon des sujets mythologiques au profit des sujets historiques à la mode depuis la vogue des romans de Walter Scott. Plus généralement encore, il faut relever la relation étroite entre l'épanouissement du genre lyrique et une sorte d'apothéose du mouvement romantique français. En 1865, Blaze de Bury qualifie *Robert le Diable*, créé en 1831, d'« opéra romantique par excellence », paru « au plus beau de l'épanouissement romantique [38] ». Les librettistes, Scribe pour l'essentiel, ont su utiliser les violences de l'action et des situations mélodramatiques expérimentées sur d'autres scènes. Ils font appel aux grands sentiments et aux thèmes les plus forts, comme l'intolérance religieuse, la rébellion contre des oppresseurs, et fondent l'intrigue sur un conflit entre l'action individuelle et le drame collectif.

En dépit des épisodes de divertissement, le genre est marqué par la grandeur et le pathétique. C'est pourquoi, selon Wagner, Halévy a révélé tout son talent dans le grand opéra grâce à « son caractère prédominant de gravité passionnée » et son inspiration caractérisée par « le pathétique de la haute tragédie [39] ». Le

compositeur de *La Juive* et de *La Reine de Chypre* possède « la faculté de s'émouvoir, puissante, intime et profonde, vivifiant et bouleversant le monde moral de tout temps [40] ». C'est encore une fois avec *La Muette de Portici* que cette dimension s'imposa : elle « surprit aussitôt comme quelque chose d'absolument neuf : on n'avait encore jamais vu de sujet d'opéra aussi vivant ; c'était le premier véritable drame en cinq actes, tout à fait pourvu des attributs d'une tragédie, et notamment aussi de son dénouement tragique [41] ».

Wagner a parfaitement saisi l'importance nouvelle accordée, dans *La Muette de Portici*, à « l'ensemble choral que, presque pour la première fois, le maître fait évoluer comme une foule qui prend réellement part à l'action et nous intéresse sérieusement ». Le principe des formes musicales non plus figées, mais adaptées au mouvement dramatique, devient l'élément moteur du drame : « ce qu'il y avait de nouveau dans cette musique [...], c'était cette concision inaccoutumée, cette concentration violente de la forme : les récitatifs nous apparaissaient comme des éclairs ; on passait des récitatifs aux ensembles chorals comme en une tempête » ; « chacun de ses cinq actes présentait un tableau d'un relief extraordinairement vivant, dans lequel on distinguait à peine des airs et des duos à la manière habituelle de l'opéra ; en tout cas, à l'exception d'un air de prima donna au premier acte, ils n'y produisaient plus d'effet dans ce sens ; c'était toujours un acte complet avec tout son ensemble qui vous tenait en haleine et vous transportait. » Dans le grand opéra domine une conception picturale de la scène lyrique. « On aurait presque cru avoir de véritables tableaux musicaux devant les yeux » écrit Wagner, concluant sur la notion fondamentale de « plastique théâtrale ».

Dans son *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Larousse définit l'objectif du genre : « L'opéra s'est lentement, et pour mieux obéir aux exigences modernes, transformé en cette vaste machine, épopée, drame renfermant tous les genres, musique d'église et musique de ballet, morceaux de concert, romances et barcarolles [42] ». Répondant aux goûts d'un public souvent qualifié de « nouveaux riches », le grand opéra s'appuie sur un principe d'éclectisme, puisant à tous les domaines et à tous les pays. Son esthétique consiste à accumuler plus qu'à fusionner et choisir les matériaux. Les partitions sont conçues en vue d'offrir à l'auditeur une vaste palette de formes et de styles, allant des airs virtuoses italianisants aux pièces relativement sobres comme la



28. *La Reine de Saba* de Gounod, acte I, scène 2, second tableau, vue de Jérusalem et du temple de Salomon par Édouard Despléchin ; illustration de Godefroy Durand (*L'Illustration*, 8 mars 1862). La mise en scène grandiose est un des constituants essentiels du grand opéra.

romance. Les interventions des solistes tendent à s'intégrer à des formes complexes. Chœurs et ensembles sont agencés pour rendre visible et audible le mouvement dramatique culminant en d'impressionnants tableaux (ill. 28). Cependant, malgré la diversité des moyens mis en œuvre, la dramaturgie du grand opéra est fortement stéréotypée. Le 14 novembre 1863, *La Vie parisienne* publie un article agrémenté de dessins-charges au titre significatif « Le parfait cuisinier dramatique » (ill. 29, pp. 248-249).

Théoriquement cantonné à l'Académie de musique, le grand opéra fait quelques apparitions sur des scènes moins prestigieuses. Ainsi le Théâtre-Lyrique a voulu s'approprier le grand genre. *Les Pêcheurs de perles*, qui mêlent différents styles, répondent en partie aux éléments de définition que nous avons présentés. L'opéra de Bizet comporte des accents heurtés et violents et, par là, correspond aux exigences émotionnelles du grand opéra. De même, la danse, comme élément spectaculaire, contribue à l'éclat de la représentation, mais elle ne forme pas un divertissement aussi développé qu'à l'Opéra. Quelques scènes

comme le serment de Léïla sont redevables à la typologie des situations mise en place au sein du grand opéra. En revanche, la dimension historique du drame est nulle ; les actions de la tribu des pêcheurs sont difficilement comparables aux puissantes forces populaires qui animent les œuvres d'Auber, Halévy et Meyerbeer. *Les Troyens*, plus encore, répondent à la poétique du grand opéra, et s'ils ont été représentés au Théâtre-Lyrique, c'est faute de mieux, tout simplement parce que l'Académie de musique les refusa obstinément.

Les institutions lyriques et les genres – Le cadre législatif et le pouvoir politique

Nous avons évoqué, au début de cette étude, les cadres institutionnels par lesquels passe la création lyrique. Il nous faut maintenant approfondir cette notion et montrer comment le pouvoir politique, relayé par le pouvoir législatif, circonscrit les genres. Plusieurs des composantes de l'opéra-comique et du grand opéra sont maintenues par le cadre de la législation des théâtres. On trouve régulièrement, dans les écrits du temps, des allusions au rapport entre institution lyrique et genre. En effet, durant une bonne partie du XIXe siècle, chaque théâtre parisien possède en théorie un genre qui lui est propre ou qu'il partage avec d'autres salles dans la limite des autorisations accordées par l'État. Quand Ralph constate, dans un article de 1863 intitulé « Les trois genres », que certains ouvrages lyriques ne sont pas à leur place, il s'insurge : « Ne serait-il pas plus juste, plus régulier, plus rationnel et plus utile en même temps que l'on jouât de grands opéras à l'Académie de musique, des opéras-comiques au théâtre destiné à ce genre, et qui lui emprunte son nom [43] ? » En outre, la délimitation entre théâtre et théâtre lyrique n'est pas aussi aisée à établir qu'on pourrait le croire. La musique joue un rôle, en fait, dans la plupart des formes dramatiques. On a aujourd'hui oublié que la musique de scène intervient aussi bien dans le théâtre de boulevard – particulièrement dans le mélodrame où elle est essentielle –, qu'à la Comédie Française. Entre les cas extrêmes d'une petite pièce, faisant appel à d'insignifiantes ponctuations musicales ou à quelques chansons, et un grand opéra entièrement chanté, se déploie un large éventail de possibilités.

LE PARFAIT CUISINIER DRAMATIQUE



I

RECETTE POUR FAIRE UN OPERA

Avant d'en décrire le premier mot, commencez par renier toute idée de poésie : Cette résolution prise vous êtes déjà fort.

Pour le choix du pays et la date de votre action, vous concerter avec le décorateur et le costumier, il faut que ces messieurs trouvent leur vie dans votre *machine*. Ne pas oublier surtout de prendre les *ordres* du maître de ballet, car le ballet est l'âme de ce théâtre.

Quand au s jet de votre *œ-vre* voici sur quel ponsif vous devez marcher et duquel vous ne sauriez vous écarter sans imprudence.

Il est de toute nécessité de lever la toile sur un chœur peuple, soldats, seigneurs et dames tous pèle-mèle.

Dans un théâtre de chant ce n'est ni le titre ni la naissance qui règle le rang, mais le caractère de la voix. Sopranos à droite, ténors



Triste exilé de sa belle patrie.

au milieu, contraltos à gauche, les basses derrière. Parfait. Vous leur faites chanter tout ce qui vous passe par la tête. Le vin, la messe, l'amour, voire même l'empereur Sigismond. Arrivé à ce moment, votre héros, — ce sera le premier ténor — brave — *triste exilé de sa belle patrie* (motif de romance, déjà fait et refait mais bon à recommencer encore). Pendant que l'infortuné exhale son désespoir aux échos de la place publique, le chœur se retirera discrètement dans le fond, car il faut qu'il soit là pour faire sa partie à la reprise de l'allegro de Rinaldo-Rinaldi ou d'Edgard. Votre héros aime la fille d'un doge, d'un prince ou d'un duc de Ferrare quelconque. Il est bien entendu qu'il doit avoir un rival — rôle pour le baryton — rival repoussé s'entend — un baryton n'est jamais aimé, c'est dans l'emploi. — Le rival va épouser. Le père qui est *b sse profonde* lui donne sa fille avec le *mi-bémol* toujours en pleine rue. Ce vieillard bénira son héritière au premier acte. Ne pas oublier de la lui faire maudire au cinquième.



Le père, qui est *basse profonde*, lui donne sa fille avec le *mi bemol*

Vous baissez la toile sur un défilé. Une rentrée triomphale de l'armée du roi Wenceslas. Première apparition des danseuses qui inondent les soldats de fleurs, et d'entrechats.

Deuxième acte. Entrez vite dans l'action. L'hymen va s'accomplir, chœur dans la chapelle. On traine déjà la victime à l'autel. Parait Rinaldo ou Edgard au choix. Patatra à l'orchestre, cymbales, grosse caisse. Ceci est l'affaire du musicien. La jeune fille forte première chanteuse, perd la voix dans un évanouissement gracieux et la retrouve dans son désespoir, le baryton hurle, menace. — Ici se trouve naturellement la place d'un solo *allegro furioso* dont le compositeur vous saura gré. Le père qui affectionne la musique de quatuor, gémit sur des notes graves. Le chapelain — deuxième basse vient discrètement s'offrir pour faire un cinquième, quintette. Les témoins et amis des deux rivaux se mêlent de la partie, — car à l'Opéra on a toujours beaucoup d'amis — à cause des morceaux d'ensemble.

Les deux camps se défient, se provoquent; on tire les épées :

Arrogance	Amour	Courons	Alarmes
Vengeance	Toujour (sans s)	Volons	Aux armes!

On traine déjà la victime à l'autel.

Tout cela répété cinquante fois de suite. (Ne pas chercher d'autres rimes, ce serait un luxe qui vous perdrait à jamais dans l'esprit des musiciens.) Cependant, si vous tenez absolument à l'estime du Parnasse, vous pouvez vous livrer sur votre manuscrit à une exhibition poétique de quelques

29. « Le parfait cuisinier dramatique », *La Vie parisienne*, 14 novembre 1863.

vers bien sentis. Cela sera sans danger, votre maëstro les coupera. Voilà votre deuxième acte.


On tire les épées.

Vous ouvrez le troisième sur un petit décor qui en promet un grand. Chœur de dames d'honneur, *Salut à vous, belle princesse!..* Paraît la princesse de n'importe quoi. *Soprano aigu, chanteuse à roulades.* Cette jeune personne dont l'emploi, ainsi que celui du baryton, est de ne pas avoir de chance en amour, exprime son ennui par un grand air aussi ennuyeux que sa situation. Le public se passerait bien des vocalises de cette dame, mais c'est une tradition.


Les vocalises de la princesse.

Par ses ordres, on lui amène le ténor Rinoldo, les yeux bandés. — Ne pas redouter cette inconvenance féminine, — elle est consacrée par le succès. On rend le *triste exilé à la lumière des cieux. — Où suis-je?* La princesse. *Je t'aime. — Ciel! vous m'aimez, tu m'aimes, elle m'aime. — Je t'aime. — Mais je ne vous aime pas. — Ciel! il ne m'aime pas!* Place pour deux romances; chacun dit la sienne. Celle du jeune homme exprime fort impoliment *qu'il brûle pour une autre* que la dame. Duo passionné : c'est bien un peu la situation de Joseph et de Mme Putiphar, mais la musique sauve tout. L'arrivée brusque du baryton fait du duo un trio...

Et le ballet, s'il se faisait trop attendre, que diraient MM. les abonnés! — Mais il doit être amené par un motif quelconque. — Inutile de se creuser la tête, le duc de Ferrare ou le doge donne une fête. — A quelle occasion? — Ne pas s'en préoccuper. Ici, grande conférence avec le maître de ballet, dans laquelle on arrêtera ce qui se fait depuis cinquante ans : une entrée générale de ces demoiselles; poses plastiques; un pas de 4, un pas de 3, un pas de 2, un pas tout seul. Et, pour mettre le comble à la joie de nos grand'mères, le pas de caractère du premier danseur, ce pas fait pendant un grand air de la princesse. Il procure le même enivrement, mais n'allez pas le faire supprimer. C'est encore une tradition.


On lui amène le ténor Rinoldo les yeux bandés.

Le tout se termine par un pas de cancan deguisé sous le nom de tarentelle et un tableau vivant, voilà. La danse doit être interrompue brusquement : c'est plus scénique. — Par quoi? — Bah! risquez une idée nouvelle. — Par un tremblement de terre. On accuse le ténor de ce tremblement. — Pour rendre la chose possible, vous faites passer votre intrigue à l'époque du moyen âge; et vous baissez la toile sur un roulement de grosse caisse.

A l'acte suivant, le 1er ténor est dans les fers, la princesse viendra lui offrir sa liberté s'il consent à s'enchaîner à elle. *Plutot la mort! la mort! la mort!* Apparition de la jeune fille aimée et du baryton. Partie carrée de jalousie et de désespoir à tous crins. Entrée du père... Vous êtes en plein dans l'action; le reste est l'affaire de votre imagination ou de votre mémoire.


Le pas de caractère du premier danseur.

Pourvu que vous placiez adroitement à la suite une conjuration, une inondation, un orage ou un incendie, ce qui ne pourra que vous attirer la bienveillance du chef machiniste et l'estime du décorateur, vous arrivez tout naturellement au cinquième acte. Mais que ce dernier soit court. A ce moment de la soirée, le public est généralement harassé de tant de bonheur pour ses oreilles et pour ses yeux.

On veut la mort du ténor dont la forte chanteuse désire partager le sort. Faites en mourir au moins un, tous les deux, si le désir vous en prend. Le spectateur n'y verra pas d'inconvénient, occupé qu'il est à ce moment avec l'ouvreuse. Les deux amants pleureront l'un sur l'autre et rendront le dernier soupir sur un *ut* de poitrine, dont l'un des deux au moins fera un *si* naturel. Le père, à cette vue, expirera à son tour d'une rupture d'ophicléide au cœur. Pour le baryton, quoi qu'il arrive :

Qu'il reste seul

1, 2, 3,

Avec son déshonneur.

Nota. Une fois votre poëme terminé, n'allez pas vous en amouracher trop, le compositeur devant vous le faire refaire au moins dix fois. Encore une tradition.

EUSTACHE.


Tuez-en au moins un ou deux.

Le pouvoir politique joue un rôle décisif : « le privilège règne, constate un journaliste en 1863, et c'est l'État qui dispose du privilège », renouvelé à chaque contrat de directeur. « L'État subventionne des théâtres ; il notifie des cahiers des charges ; il ouvre un crédit au budget pour la musique ; il fait à cet art une large place dans son administration [44]. » Dans son étude sur le grand opéra, Jane Fulcher veut montrer que « l'intervention de l'État a complètement dominé la conception artistique du genre [45] ». C'est à l'intérieur des cahiers des charges que l'on a défini « le genre du grand opéra pour le distinguer, réglementairement, des autres formes de spectacles théâtraux [46] ». La magnificence est ainsi définie en tant qu'objectif premier du genre. Les cahiers des charges des directeurs qui se succèdent à la tête de « la grande boutique », selon l'expression de Verdi, débutent en général par l'affirmation de sa nature spectaculaire et démonstrative et de son rôle représentatif, même à la fin du siècle, en 1893 : « Les directeurs seront tenus de diriger l'Opéra avec la dignité et l'éclat qui conviennent au premier théâtre lyrique national. L'Opéra devra toujours se distinguer des autres théâtres par le choix et la variété des œuvres anciennes ou modernes qui y sont représentées, par le talent des artistes, comme par le goût et la valeur artistique des décorations, des costumes et de la mise en scène [47]. » Ce n'est certes plus la glorification d'un roi-soleil mais plutôt d'une nation-soleil : besoin bien français de mettre en scène, à proprement parler, l'éclat de sa fortune et de sa culture, de transcender, en la changeant de nature, sa puissance et sa gloire.

Tous les paramètres du spectacle sont minutieusement étudiés et contrôlés. Les effectifs de la troupe et de l'orchestre sont fixés légalement. Ainsi, le grand opéra bénéficie d'une équipe importante. L'article 6 du cahier des charges de Véron en 1831, par exemple, donne les chiffres suivants : 79 musiciens, 2 chefs de chant accompagnateurs, 66 choristes non compris les élèves du Conservatoire, un maître de ballet, 40 figurants, 30 figurantes (non compris les enfants), un professeur de danse et pantomime. L'article 7 ajoute que « les élèves du Conservatoire sont mis à disposition [48] ».

La création des *Pêcheurs de perles* a eu lieu dans un théâtre récemment ouvert et dont l'histoire se confond parfois avec le renouveau de l'opéra français dans la deuxième moitié du

XIXe siècle. « La création du Théâtre-Lyrique est l'aboutissement d'une longue lutte entre musiciens, hommes de lettres et pouvoirs publics, pour obtenir l'ouverture d'une troisième scène lyrique faisant une large place aux jeunes compositeurs, lauréats du Conservatoire et prix de Rome, et permettant à un public plus vaste et populaire d'avoir accès au répertoire français, ancien et moderne [49]. » Ce théâtre bénéficie d'une législation exceptionnelle que nous avons évoquée au début du présent ouvrage. Nous devons désormais examiner plus globalement cette question.

Jusqu'en 1864, époque de la proclamation de la liberté des théâtres, la juridiction napoléonienne du décret du 8 juin 1806, complété par l'arrêté du ministre de l'Intérieur du 25 avril 1807, ratifié par le décret du 29 juillet 1807, constitue la base législative de l'organisation des théâtres. Le décret fait dépendre directement les institutions dramatiques et leur existence du pouvoir politique en affirmant « qu'aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur [50] ». Non seulement les théâtres sont tous sous contrôle, mais ils voient encore leur répertoire et leur genre délimités. Ainsi, « les répertoires de l'*Opéra*, de la *Comédie française* et de l'*Opéra-Comique*, seront arrêtés par le ministre de l'Intérieur, et nul autre théâtre ne pourra représenter à Paris des pièces comprises dans les répertoires de ces grands théâtres, sans leur autorisation, et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré, et avec l'autorisation du ministre. Le ministre de l'Intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle, dans lequel il sera tenu de se renfermer [51] ». Excepté quelques modifications apportées au cours des ans, la législation des théâtres reste assujettie à ce décret fondateur. Le règlement arrêté par le ministre de l'Intérieur le 25 avril 1807 vient préciser les délimitations des institutions théâtrales, de leur répertoire et de leurs genres.

Pour compléter ce rapide tableau, il faut encore rappeler le poids des subventions, donnant plus de moyens aux grands théâtres, et le rôle important de la censure. « En fixant les genres propres à chaque théâtre par le biais des privilèges et en contrôlant le contenu des textes par l'intermédiaire de la censure, le gouvernement tenait les rênes d'un pouvoir bien plus grand encore : celui d'orienter le répertoire des établissements parisiens et, par voie de conséquence, celui de toute une époque [52]. » Nous avons vu comment Bizet a pu profiter d'une nouvelle

subvention accordée au Théâtre-Lyrique. Notons que, par le biais des subventions et des cahiers des charges, le pouvoir politique conserve, malgré la proclamation de la liberté des théâtres, une action décisive.

Quand le Théâtre-Lyrique ouvre ses portes, on peut dire, sans schématiser excessivement, que l'activité lyrique s'organise alors autour de trois institutions qui représentent trois types particuliers d'opéra : l'Opéra (« spécialement consacré au chant et à la danse » et « qui peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux [53] »), où sont donnés les grands opéras en français ; l'Opéra-Comique (« spécialement destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble »), qui ne peut représenter que des œuvres lyriques dans lesquelles la musique est interrompue par des dialogues ; le Théâtre-Italien (qui « ne peut représenter que des pièces en italien »), où sont joués les œuvres des compositeurs de la péninsule et quelques autres ouvrages en italien.

Le théâtre des Bouffes-Parisiens, dont Offenbach fait le paradis de l'opérette, n'est autorisé qu'en 1855. Il prend progressivement de l'importance mais en restant dans les limites d'un genre dévolu au comique ou au bouffon. Quant au Théâtre-Lyrique, il brise cette rigoureuse organisation du monde lyrique parisien en échappant au principe qui unit de façon consubstantielle institution et genre. L'arrêté du 9 mai 1851 stipule : « Art. 4 : le répertoire se composera d'ouvrages nouveaux en un ou plusieurs actes en vers ou en prose, mêlés de musique nouvelle, avec chœurs, airs, duos, trios, morceaux d'ensemble et en général tous les développements que comporte le genre lyrique. [Le directeur] aura la faculté d'y ajouter des divertissements chorégraphiques. Il pourra faire représenter des traductions d'ouvrages lyriques étrangers, à la condition, toutefois, que le nombre des ouvrages n'excède pas deux par an. Il pourra représenter les ouvrages des auteurs vivants, appartenant aux répertoires des autres théâtres lyriques, dix années seulement après leur première représentation sur ces théâtres. Il en sera de même des ouvrages d'auteurs morts et non encore tombés dans le domaine public [54]. »

Ce qui faisait la spécificité de l'Opéra – faire représenter des spectacles tout en musique sans limitation *a priori* des moyens artistiques – ne lui appartient plus en propre. Sans tradition ou

rang à maintenir, sans genre donc défini par avance, le Théâtre-Lyrique est le lieu où, avant même que n'intervienne la liberté officielle des théâtres, il devient possible d'expérimenter une conception nouvelle du drame en musique.

Dans l'article déjà mentionné, Ralph insiste sur le caractère polyvalent du Théâtre-Lyrique et sur l'opportunité d'y faire représenter les œuvres qui échappent aux deux genres traditionnels du grand opéra et de l'opéra-comique : « Ne serait-il pas plus juste [...] que la troisième scène musicale, le Théâtre-Lyrique, donnât indistinctement les deux genres, les trois même ; car il est des pièces destinées aux scènes musicales qui ne sont ni l'opéra proprement dit, ni l'opéra-comique[55]. »

L'épuisement des genres anciens – L'opéra-comique héroïque

En 1862, à l'occasion de la création de *La Reine de Saba* de Gounod, Paul Scudo fait un état des lieux de l'Opéra : « Tout y est usé, le répertoire aussi bien que le personnel qui l'interprète » ; le public, comme le critique, « semble désirer autre chose que ces opéras en cinq actes d'une longueur mortelle, où la voix humaine succombe sous le poids d'une sonorité instrumentale excessive[56] ». Plus encore que le grand opéra, qui continue à fasciner de nombreux compositeurs, l'opéra-comique est l'objet d'attaques sévères. Dans ses *Souvenirs* publiés en 1863, Léon Escudier estime que « c'est le moule qui est devenu vieux et qu'il faut changer[57] ». « On a remarqué que le dialogue était entièrement retranché de l'opéra nouveau ; ce n'est pas nous qui nous plaindrons de cette hardiesse ; c'est un acheminement vers la seule forme d'opéra possible, celle qui remplacera des formes usées et si mal définies aujourd'hui[58] », commente Gasparini. Comme lui, plusieurs chroniqueurs se font les avocats d'un renouveau lyrique. Saint-Valry organise son article du 5 octobre 1863 autour de la question du genre qu'il a posée dans sa précédente « Revue dramatique » du *Pays*. Selon lui, « un universel besoin de nouveauté et de renouvellement » se fait sentir dans la musique dramatique et tout particulièrement dans l'opéra-comique. À son sens, il ne fait « nul doute que le compositeur débutant [Bizet] n'ait ressenti [...] l'insurmontable lassitude que cause présentement la banalité surannée de l'opéra-comique courant : avec cette profusion un

peu confuse de moyens et cette ardeur confiante qui est le propre de la jeunesse. Il a dû tendre tous ses efforts pour éviter d'y tomber dès ses premiers pas. »

L'évolution des genres lyriques suit aussi celle du théâtre, ce à quoi Berlioz semble s'opposer avec *Les Troyens* : « À une époque où la tragédie classique a été détrônée par le drame, offrir au public un opéra en cinq actes sur les amours d'Enée et de Didon, c'était assurément une entreprise téméraire [59]. » « Voyez-vous ce romantique chevelu, persifle Louis Roger, qui s'en va exhumer des vieilleries du théâtre français [60]. »

L'œuvre de Bizet se rattache à une branche de l'opéra-comique désignée au XIXe siècle par « opéra héroïque » et qu'il est préférable, par souci de clarté, d'appeler « opéra-comique héroïque ». Des compositeurs, las d'attendre à la porte de l'Académie le bon vouloir des comités de lecture ou des directeurs, ont préféré se rabattre sur l'Opéra-Comique et adapter à cette scène leurs œuvres, parfois déjà composées et conçues dans l'optique d'un spectacle grandiose répondant aux critères héroïques du grand opéra. Cela n'est pas nouveau, « dès le commencement de ce siècle, avec les Méhul, les Cherubini, les Le Sueur, il [l'opéra-comique] avait changé de caractère [... et] fait vibrer les accents de la passion forte [61] ». Les jeunes maîtres du temps laissent des traces durables ; « après leur passage, l'opéra-comique, en tant que genre, n'aura plus la même homogénéité qu'à la veille de 1789 [62] ».

Dans son *Histoire de la musique dramatique en France*, Chouquet insiste sur la filiation entre genres théâtraux et genres lyriques puis délimite chaque genre selon les sujets et les caractères : « Tel sujet qui convient à la tragédie ou au drame sérieux ne se prête pas à un opéra de demi-caractère ou à une comédie lyrique, et l'on ne doit confondre, en aucun cas, l'élément purement pittoresque avec l'élément vraiment musical. Ainsi donc, à la danse, les tableaux enchanteurs et les spectacles féeriques ; à l'opéra bouffon, les vives allures et la familiarité ; à la comédie, l'esprit, les étincelantes saillies, la grâce et le charme touchant ; à l'opéra de genre, les élans poétiques et les ineffables tendresses ; au drame, à la tragédie lyrique, les accents solennels et grandioses, les fortes passions et les sombres épouvantes [63] ! »

Opéra poétique – Opéra lyrique – Drame lyrique poétique

Lavoix fils, dans son *Histoire de la musique française* de 1891, définit un « opéra-comique poétique » qui correspond notamment à des œuvres de Gounod et Thomas, dans lesquelles se fait jour, au milieu du siècle, une nouvelle conception du livret, adapté à un style musical original. Les auteurs « changèrent le genre de l'ancien opéra-comique, le rendirent plus pittoresque et plus symphonique, cherchèrent dans les poètes français et étrangers des sujets les inspirant mieux au gré de leur nouvel idéal[64] ». Nous avons justement constaté le rôle déterminant de Carré dans l'avènement d'un nouvel art lyrique et, d'autre part, à travers l'épanouissement d'une *poésie d'opéra*, la richesse expressive nouvelle des ouvrages de Gounod.

Morton Achter a étudié, en se limitant à Félicien David et Ambroise Thomas, tout en reconnaissant l'appartenance de certains opéras de Gounod à ce groupe, un genre particulier qu'il nomme, sans autre précision, « opéra lyrique » et qu'il définit comme un composé du grand opéra et de l'opéra-comique[65]. La plupart des œuvres qu'il étudie[66] ont été, à l'origine, composées sous la forme d'un opéra-comique. Il voit dans ce genre hybride l'expression du génie français, faite de lyrisme, de raffinement et de mesure, combinée à des éléments de divertissement comme la danse[67].

L'expression « opéra lyrique » peut paraître redondante si l'on emploie le terme « lyrique » dans le sens de « ce qui est destiné à être mis en musique et chanté », « ce qui est réservé à la musique dramatique ». En revanche, elle s'éclaire si l'on se réfère à l'acception moderne, remontant au milieu du XVIIIe siècle : « Se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie[68]. »

Dans la partition de Bizet, Saint-Valry relève un morceau dans lequel il découvre un caractère particulier, rêveur, proche en cela du ton nouveau que fait entendre l'opéra lyrique : la première partie du duo entre Nadir et Zurga « est une sorte de récitatif alterné, d'un accent, d'un relief et d'une couleur admirable. Ici, il [Bizet] a été vraiment original et nouveau. C'est dans ce sens que j'entends le renouvellement des formes musicales surannées[69] ». La suite de ses propos confirme l'analyse d'Achter : « On a dû

être frappé de la tendance à laquelle cède de plus en plus notre théâtre musical, et qui consiste à effacer chaque jour davantage la ligne de démarcation si rigoureusement tracée jadis entre l'opéra proprement dit et l'opéra-comique. Tous les opéras-comiques pittoresques de Félicien David, *Lalla-Roukh* entre autres, ne diffèrent du grand opéra que par les proportions et par l'adjonction d'un dialogue parlé pour le moins insignifiant. M. Gounod a suivi la même méthode ; à l'exception de son *Médecin malgré lui*, tous ses ouvrages sont de véritables opéras dans lesquels même (ainsi dans *Faust*) on souhaiterait d'entendre le récitatif remplacer le plat et vulgaire dialogue qui y figure par un reste de tradition. Là est la tendance. M. Bizet, d'accord avec les auteurs de la pièce, y a obéi franchement [70]. »

Nous avons à maintes reprises constaté l'importance de *Sapho* sur le plan de l'expression. Cet opéra est à considérer plus globalement du point de vue du genre. « Aucune musique [...] ne ressemblait à sa musique et ne la faisait prévoir lorsqu'elle parut, affirme Bellaigue. Trois formes ou trois genres se partageaient à cette époque le goût en France : l'opéra italien [...] ; l'opéra-comique et le "grand opéra" [...]. Aussi loin de l'opéra que de l'opéra-comique, encore plus loin de l'opéra d'Italie, un type musical et dramatique restait à créer. Gounod le créa. Ouvrez, aux bons endroits, la partition de *Sapho* [...]. Vous y trouverez une nouveauté mélodique, harmonique, instrumentale, une pureté de style, quelque chose de noble et d'élégant, de tendre et de passionné, d'intime et d'intense à la fois [71]. »

Une grande part des caractéristiques de l'opéra lyrique se retrouve dans l'opéra de Bizet. La tendance à exclure les éléments comiques du livret est nette. L'orchestre, aux sonorités raffinées et d'un grand intérêt musical, constitue un des points forts de la partition. Le recours à l'arioso ou aux récitatifs expressifs apporte une fluidité mélodique qui n'est plus systématiquement interrompue par le passage d'une écriture vocale à une autre. La composition de larges scènes ne se limite pas au traditionnel finale et tend à transposer le déroulement du drame sous une forme musicale complexe. Enfin, Bizet a su développer l'expression poétique à travers la création d'atmosphères, la traduction du souvenir, ainsi que l'évocation exotique. Mais à la différence de Gounod ou de Thomas, l'expression des « ineffables tendresses » (confinant au doucereux) n'est pas un aspect dominant de son art. L'opéra lyrique accorde une importance toute particulière à la vie privée.

Il tend à promouvoir un drame bourgeois, d'où un « lyrisme de demi-teinte », ne serait-ce que dans *Faust*. En effet, dans cet opéra, le drame « perd en intensité pour devenir plus intime : le musicien peint des personnages, traduit avec charme, élégance ou pittoresque des sentiments qu'il nous convie à partager[72] ». Rien de tel dans *Les Pêcheurs de perles* qui, en dehors des passages poétiques, s'attachent à peindre des scènes mouvementées, des sentiments s'extériorisant dans des passions violentes (la sauvagerie des Indiens, la fureur de Zurga) ou des moments solennels (serment de Léïla, prière à Brahma).

Les constituants propres à l'opéra lyrique seront adaptés à de nombreuses partitions appartenant au genre dominant de la fin du XIXe siècle, le drame lyrique. Fondé sur une action continue, une partie orchestrale traitée symphoniquement, un riche vocabulaire harmonique, le drame lyrique est redevable au modèle wagnérien. Le nouveau genre français se démarque du grand opéra par ses thèmes littéraires et par l'abandon du spectaculaire et de la pompe comme fin en soi, au profit d'une étude plus nuancée de la psychologie des personnages. *Louise* (1900) de Gustave Charpentier, sous-titrée « roman musical », témoigne de l'amalgame qui a pu se produire entre l'opéra poétique ou lyrique et le drame lyrique. Comme Zola, qui s'élève souvent dans ses descriptions à un lyrisme transfigurateur de la réalité la plus prosaïque, le compositeur a su mêler au naturalisme un sens du pittoresque qui dégage la poésie du quotidien. L'acte II est à ce titre exemplaire. « Nous sommes dans un coin du faubourg, à Montmartre, avant même le complet lever du jour, et à travers les brumes d'une aurore tardive nous voyons tous les petits métiers du matin en exercice[73]. » Charpentier traduit musicalement l'émotion poétique du spectacle de la ville s'éveillant. En outre, l'œuvre entière est baignée d'un certain climat « fleur bleue » et s'organise autour de scènes intimistes, autant d'éléments qu'il est aisé de rattacher à l'opéra lyrique.

Les genres, protecteurs du Beau

Nous avons constaté que l'opéra est la voie principale, sinon unique, de la réussite pour un compositeur. Ce fait est lié à l'idée que la forme artistique lyrique est regardée comme l'expression musicale la plus haute, le miroir de l'Art dans sa diversité et, par

conséquence, l'expression d'une civilisation. « L'opéra, nous dit Larousse, est l'œuvre musicale par excellence et il exige, pour son exécution parfaite, le concours de tout ce qu'il y a de plus exquis dans toutes les autres branches des beaux-arts ; il force d'adjoindre à la musique la poésie, qui dessine l'action dramatique ; la peinture, qui l'encadre de ses décors ; la danse en est souvent le complément obligé, et la mécanique apparaît avec tous ses perfectionnements dans les merveilles des changements à vue et des effets d'optique et autres qui constituent la science compliquée du machiniste. Un *opéra* offre donc en quelque sorte la dernière expression du génie humain à l'époque où il est représenté [74]. »

Avant l'écroulement du système lyrique français fondé sur des institutions, des privilèges, des subventions et des cahiers des charges, les genres lyriques obéissent à un classement qui établit entre eux une hiérarchie. C'est ainsi que le règlement napoléonien de 1807 divisait les institutions parisiennes en *grands théâtres* et *théâtres secondaires.* Ce classement est l'expression du pouvoir politique, désireux de contrôler les manifestations publiques et parfois l'image qu'il peut donner de lui-même au public et aux autres nations cultivées. Le cadre législatif et les subventions sont conçus dans un objectif artistique et moral. Arthur Pougin définit les subventions comme « subsides annuels que l'État, ou les municipalités, accordent à certains grands théâtres pour les encourager dans la voie du *grand art,* les engager à ne pas céder aux suggestions du faux goût de la majorité du public et leur permettre de se maintenir dans un état de supériorité artistique vis-à-vis de leurs confrères réduits à leurs seules ressources [75] ». Il s'agit bien d'une véritable mission civilisatrice que se donne le pouvoir politique. L'Académie de musique et de danse est le sommet brillant de l'édifice lyrique, une véritable vitrine de la civilisation nationale. Le directeur de l'Académie joue parfois le rôle d'un ambassadeur de Paris.

Le terme « grand » accolé à opéra relève de l'ordre quantitatif mais aussi de l'ordre qualitatif. Le problème de l'école lyrique française réside dans le fait qu'elle tend à confondre les deux acceptions en proposant dans le grand opéra une démonstration fastueuse, rendue possible par la subvention considérable de 800 000 francs accordée à l'Académie. Grandeur et faste, éclat et richesse bousculent les catégories esthétiques plus traditionnelles. À l'intérieur du genre, le Beau tend à céder la place au

Magnifique (« qui fait de grandes choses »). Le pouvoir accorde, dans le cahier des charges du directeur de l'Académie, une importance toute particulière à la dignité et à l'éclat du spectacle, et insiste sur la mission, équivalente à celle de la Comédie-Française, de conservation du patrimoine en désignant l'Opéra comme musée de l'art lyrique.

Un ouvrage, qui n'appartient à aucun genre « officiel », remet en cause ce cadre législatif-générique, dont le rôle est de « protéger le beau dans l'art musical au théâtre[76] ».

lyrique, la peinture, qui l'encadre dans
[illegible]
à vue et des effets d'optique
compliquée du machiniste. Un opéra offre donc en quelque
la dernière expression du génie humain à l'époque où
représenté. »

Avant l'écroulement du système lyrique français fondé s
institutions, des privilèges, des subventions et des cahi
charges, les genres lyriques obéissent à un classement qui
entre eux une hiérarchie. C'est ainsi que le règlement na
tion de 1807 divisait les institutions parisiennes en
théâtres et théâtres secondaires. Ce classement est l'expressi
pouvoir politique, désireux de contrôler les manifest
publiques et parfois l'image qu'il peut donner de lui-mê
public et aux autres nations cultivées. Le cadre législatif e
subventions sont conçus dans un objectif artistique et
Arthur Pougin définit les subventions comme « subsides a
que l'État, ou les municipalités, accordent à certains gr
théâtres pour les encourager dans la voie du *grand art* et
qui à ne pas céder aux suggestions du faux goût de la so
du public et leur permettre de se maintenir dans un état de
riorité artistique vis-à-vis de leurs confrères réduits à leurs
ressources ». Il s'agit bien d'une véritable mission civilis
que se donne le pouvoir politique. L'Académie de musique
danse est le sommet brillant de l'édifice lyrique, une vitr
vivante de la civilisation nationale. Le directeur de l'Acad
joue parfois le rôle d'un ambassadeur de Paris.

Le terme « grand » accolé à opéra relève de l'ordre quant
mais aussi de l'ordre qualitatif. Le problème de l'école ly
française réside dans le fait qu'elle tend à confondre les d
acceptions en proposant dans le grand opéra une démesure
fastueuse, rendue possible par la subvention considérable
800 000 francs accordée à l'Académie. Grandeur et faste,
noblesse bousculent les catégories esthétiques plus tradi
nelles. À l'intérieur du genre, le Beau tend à céder la pla

CHAPITRE IX

Fondements esthétiques de l'opéra français du XIXe siècle

En 1863, Nestor Roqueplan trouve, avec la critique des *Troyens*, l'occasion de résumer les questions fondamentales qui se posent au dramaturge lyrique. Il évoque les écoles nationales, qui défendent la mélodie ou l'harmonie, le rapport entre le livret et la musique, entre la déclamation lyrique et la déclamation parlée ; il met en évidence la division traditionnelle de l'œuvre en entités autonomes, organisées autour de la fixation d'un sentiment ou d'un moment dramatique, et, au contraire, la tentation d'adapter un flot musical continu au déroulement inexorable du drame : « L'éternelle question de la musique italienne et de la musique allemande, de la forme et de l'expression, du dessin et de la couleur, se représente ici. La musique dramatique est-elle un art qui ait ses lois propres et s'appartienne à lui-même, comme la statuaire, comme la peinture, ou doit-elle se modeler étroitement sur les paroles qu'on lui donne ? Ne doit-elle être qu'une simple mélopée, imitant le plus possible l'accent parlé ? Le récitatif mesuré est-il son idéal, son objet absolu ? Doit-elle se dérouler comme les figures successives d'une frise, ou se concentrer par intervalles dans un ensemble de sentiments, d'images et de gestes ? Mais la frise elle-même a ses limites dans les profils de l'édifice dont elle dépend [1]. »

Nous avons présenté, en partie, les réponses des Français à ces questions, en dégageant les systèmes de construction qui régissent un opéra au XIXe siècle. Il reste à découvrir les principes ou les objectifs de cet art lyrique. Il n'est pas question, bien entendu, de déterminer pourquoi l'opéra est ou n'est pas réussi (selon les critères d'un Beau qu'il faudrait définir), mais bien de

rechercher les idées qui sont au fondement du théâtre lyrique français du XIXe siècle. Ces idées s'expriment dans le cadre des genres et sont, dans le troisième quart du XIXe siècle, en situation difficile ; elles vivent tant bien que mal, font l'objet de tentatives de rajeunissement. On assiste ainsi à un véritable désordre de la pensée et du goût. Peu de temps après la création de *Mignon*, le 17 novembre 1866, Lajarte s'indigne : « Nous sommes en pleine anarchie musicale, on devait bien s'y attendre. L'école rossinienne a eu de trop beaux jours, elle avait inondé le monde musical d'une trop vive lumière ; nous retombons maintenant dans la nuit[2]. » Pourtant, le public croit encore au règne de la mélodie accompagnée tel que l'école italienne l'a instauré. Mais il est aussi sans cesse ébranlé dans ses certitudes par l'école allemande montante, cependant que la presse, dans une large proportion, trahit une conception conservatrice de l'opéra. Dans ce vaste débat, les Français Auber et Berlioz apparaissent une fois de plus comme deux pôles opposés de l'activité lyrique parisienne. L'œuvre de Bizet, qui nous a servi jusqu'ici de guide, fonctionne une fois de plus comme un sésame. À travers elle et les multiples réactions qu'elle provoque se manifeste le problème des choix esthétiques du créateur et des rapports de ces choix avec le goût dominant.

Musique dramatique et divertissement

« Nous ignorons, dit Baudillon, comment et pourquoi cette pièce [*Les Pêcheurs de perles*], qui avait été conçue, nous a-t-on dit, dans les conditions d'un opéra-comique s'est trouvée transformée en grand opéra, ce qui a fort désappointé les spectateurs, malheureusement trop nombreux, qui veulent avant tout qu'un ouvrage lyrique les amuse comme un vaudeville ou leur procure les émotions du drame[3]. » L'opéra est en premier lieu du théâtre. L'opéra-comique, à l'origine pièce agrémentée de morceaux de musique, tout particulièrement. L'opéra doit être un divertissement. On reprochera aux *Troyens* « de n'être pas *amusants*[4] » ! L'ennui est le défaut majeur qu'il faut éviter à tout prix. Même le grand opéra, qui permet aux auteurs d'explorer les voies du grandiose et des sentiments violents, mais qui, lui aussi, accorde une place à l'élément comique[5], n'échappe pas à cette règle. C'est pour équilibrer le surcroît de tension ou de violence expressive apporté par la

musique que la forme dramatique du grand opéra exige quelques moments de détente. C'est aussi, tout simplement, le moyen de donner plus de relief à l'œuvre. « L'art vit surtout de contrastes : à côté de l'ombre, la lumière ; l'une fait ressortir l'autre. C'est la question des repoussoirs[6]. » De la même façon, le ballet dans le grand opéra permet de créer un contraste avec le mode de narration musico-dramatique de l'ouvrage lyrique tout en apportant une distraction et un divertissement par sa nature même.

De nombreux commentateurs partagent la position de Comettant qui définit la musique comme « art charmant avant tout, dont le but est de plaire par des combinaisons de sons agréables à l'oreille et intéressantes pour le cœur[7] ». « Puisque la musique est un art d'agrément il n'y a pas d'autre musique que la musique agréable » s'écrie une bonne part du public[8]. Au théâtre, il n'est pas question de chercher une musique « belle en soi ». Bouyer explique ainsi le peu de succès des *Troyens* : « Sur la scène du Théâtre-Lyrique, se sont enfin produits *Les Troyens*, livrés désormais à l'appréciation des rares amateurs capables d'en comprendre les beautés ; aussi n'est-ce pas là un succès, mais M. Carvalho et le compositeur lui-même ne pouvaient s'attendre à ce qu'il en fût autrement, car, avant tout, on veut être au théâtre amusé ou intéressé. » Le chroniqueur distingue ainsi concert et théâtre, chacun exigeant une attitude particulière : « Il ne faut aller entendre *Les Troyens* que comme on va au concert, pour y écouter dans le ravissement plusieurs morceaux dont la magistrale beauté remue toutes les fibres du cœur[9]. » Déjà en 1825, Stendhal éprouve le besoin de rappeler aux dilettantes du Théâtre-Italien la nécessité de séparer les genres : « Au théâtre, j'aime mieux quatre mesures de la cavatine d'*Ermione* [de Rossini], telles que Rubini les a chantées hier, que toutes les symphonies de Haydn. Quand mon âme sent le besoin de musique instrumentale, je vais au Conservatoire, le dimanche ; et là, j'avoue avec plaisir, que rien en Europe, si ce n'est peut-être l'orchestre de Dresde, ne peut être comparé à nos instruments. Quand voudront-ils se rappeler qu'au théâtre leur gloire consiste à faire briller la voix[10] ? » Même en 1884, et pour des pièces qui peuvent nous paraître bien légères, la presse conservatrice use de l'antithèse entre concert et ballet. Raoul de Saint-Arroman critique le ballet à l'acte III de *Manon* en ces termes : « J'en entendrai volontiers la musique au concert, et je souhaite qu'on le supprime au théâtre[11]. »

La musique est particulièrement appréciée du public français quand elle sert d'ornement à une représentation car on « aime à voir sur la scène des décors au milieu desquels vont et viennent des personnages costumés, et non point sur des banquettes, des chanteurs en habit noir tenant un cahier de musique à la main[12] ». « Chez nous, se plaint Louis de Romain, en dehors du théâtre, la musique n'existe pas pour une foule de gens qui connaissent à peine les noms de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, de Schubert et de bien d'autres grands musiciens n'ayant que peu ou point écrit pour la scène. Symphonies, concertos, oratorios leur paraissent appartenir à un genre totalement dénué d'intérêt. [...] Le fait est du reste facile à expliquer. Pour aimer le théâtre, il n'est pas indispensable d'aimer la musique et l'opéra contient une dose suffisante d'attractions qui sont indépendantes de l'art musical. Le plaisir des yeux se joint à celui des oreilles, l'action dramatique elle-même, et la mise en scène à laquelle on attache, à tort, de plus en plus d'importance, peuvent parfaitement faire oublier les combinaisons harmoniques et mélodiques du compositeur qui quelquefois se voit relégué même au second plan[13]. »

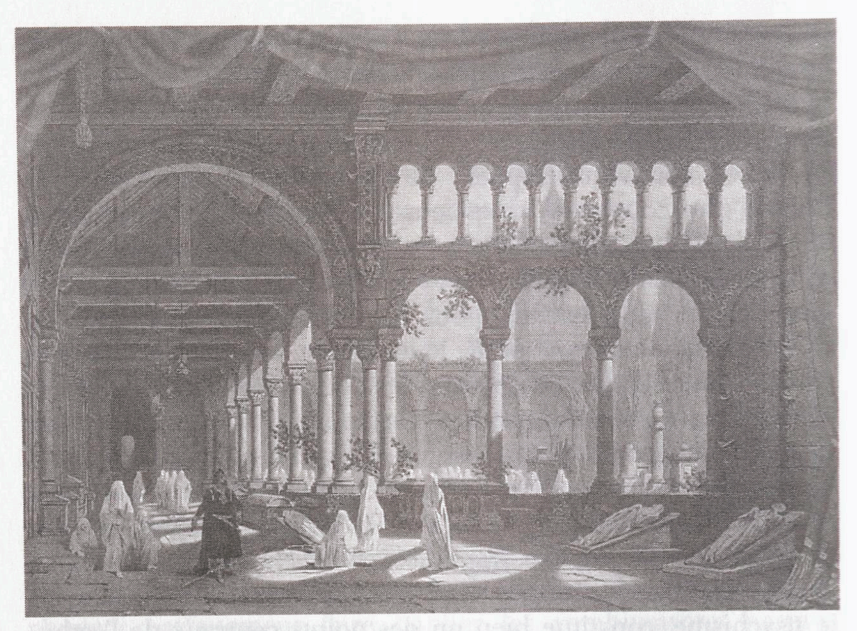
Une esthétique « nerveuse » ou de l'émotion violente

L'esthétique du grand opéra est ici considérée comme manière dont les auteurs conçoivent leur œuvre afin de produire des effets particuliers, souvent des impressions violentes. Elle est tout entière préoccupée des sensations du public prises comme une fin en soi. En ce sens, elle culmine avec l'œuvre de Meyerbeer.

Le grand opéra est conçu en une succession de scènes contrastées. Wagner relève dans *La Muette de Portici* que, « de même que rien de terrible, rien de tendre aussi ne manquait au sujet, de même Auber faisait exprimer à sa musique chaque contraste, chaque combinaison avec des contours et un coloris d'une vigueur telle que l'on ne pouvait se rappeler avoir jamais rencontré précision aussi frappante[14] ». Il décrit parfaitement le heurt des styles et des situations : «... au milieu de ce chaos frénétique, soudain les exhortations les plus énergiques au calme ou des appels répétés, puis de nouveau une ivresse furibonde, des émeutes sanglantes, interrompues par une touchante imploration d'angoisse, ou par le murmure de tout un peuple en

prière[15] ». Le but premier de ces contrastes est de divertir et émouvoir en surprenant par la recherche permanente de l'effet – effet visuel, effet sonore, effet dramatique, qui agissent tous sur les nerfs du spectateur[16] : « Meyerbeer procède par un calcul savant de coups qui frappent de plus en plus fort, conduit au bout d'une course de cinq heures d'admiration, l'imagination musicale d'un auditeur dont les nerfs abîmés de fatigue se refusent au service de l'émotion[17]. » Les deux pôles d'un contraste sont conçus plus, parfois, pour leur aptitude à provoquer un choc émotionnel que pour leur valeur intrinsèque. Ce qui compte est ce qui se passe entre les deux pôles : la force explosive nerveuse de leur rencontre. C'est pourquoi, comme le relève Larousse, le grand opéra cherche « à exprimer, dans ce qu'elles ont de plus violent et de plus heurté, non seulement les passions individuelles, mais les passions et la vie des peuples, comme *La Muette de Portici, Les Huguenots* et *Le Prophète*[18] ». Le choc, comme émotion violente et soudaine, qui frappe la sensibilité ou le psychisme, constitue bien un des points centraux de l'esthétique du grand opéra. Meyerbeer est le maître du procédé, en jouant par gradations et oppositions sur les nerfs du public. « Les productions de ce grand artiste, peut écrire Fétis à la création du *Prophète,* resteront comme des modèles de l'art d'attiser l'émotion, de l'exciter, de la suspendre et de la porter insensiblement à ses dernières limites[19]. » Théophile Gautier trouve l'image capable de traduire la violence d'un contraste en décrivant une scène avec le faux messie Jean au deuxième acte : « Au milieu de sa fureur, comme une goutte d'eau froide dans une chaudière en ébullition, se fait entendre le psaume des anabaptistes[20]. »

Avec *Les Huguenots,* le compositeur met au point une mécanique de l'effet qui propulse le drame vers le heurt violent du combat final où des bribes du choral protestant s'animent et s'opposent à d'autres éléments musicaux[21]. L'*extraordinaire,* le *saisissant* forment de nouvelles catégories (comme le *fantastique* webérien et berliozien, ou, au théâtre, le *sublime* et le *grotesque* hugoliens), qui supplantent le Beau et qui sont accessibles à tous – ou que tous ne peuvent que ressentir –, ce qu'exprime Berlioz en 1836 en commentant la Bénédiction des poignards à l'acte IV des *Huguenots* : « De deux en deux mesures, dans les intervalles de silence qui séparent chaque membre de la phrase, l'orchestre se gonfle jusqu'au *fortissimo,* et, au moyen d'une attaque intermittente des timbales secondées d'un tambour, produit un



30. *Robert le Diable* de Meyerbeer, acte III, Finale, Bacchanale des nonnes. Les librettistes Scribe et Germain Delavigne, le compositeur, Meyerbeer, allient leurs talents aux scénographes afin d'augmenter l'impression d'une scène sur le public. Pierre-Luc-Charles Ciceri conçoit les décors pour la création à l'Opéra le 31 novembre 1831, François-Gabriel-Guillaume Lepaulle les costumes, Philippe Taglioni les divertissements dansés et Adolphe Nourrit la mise en scène.

râlement étrange, inouï, qui frappe de consternation l'auditeur le plus inaccessible à l'émotion musicale. Cette *sublime horreur* me paraît supérieure à tout ce qu'on a tenté de pareil au théâtre depuis de longues années[22]. » Le parallèle avec les recherches effectuées dans le domaine théâtral pour soumettre le spectateur à une gamme de sensations violemment contrastées allant du rire à la frayeur trouve une illustration dans *Lucrèce Borgia* (1833) de Victor Hugo, avec la scène de l'irruption, lors du souper, des pénitents encagoulés, chargés des cercueils destinés aux convives (acte III, sc. 1 et 2).

Tous les moyens doivent participer au même but, et l'aspect visuel de la représentation ne le cède en rien à la musique. Le Finale de l'acte III de *Robert le Diable* en est un des exemples les plus connus (nous y avons fait allusion en définissant le style fantastique introduit en France par Weber). Dans un décor de Ciceri représentant un cloître, avec tombeaux et caveaux, éclairés par les rayons de lune, le satanique Bertram invoque les

nonnes fautives à quitter leur lit funéraire (ill. 30). Après une procession, elles s'animent puis séduisent Robert de leurs danses. La bacchanale infernale s'achève avec spectres et démons sortis de terre.

Le récitatif de Bertram (« Voici les débris du monastère antique ») est introduit par des trémolos de cordes ponctués d'accords joués aux bassons et clarinettes dans le grave. Des glissements harmoniques, puis la juxtaposition de tonalités amplifient l'impression d'étrangeté. Les trombones et l'ophicléide à l'unisson rendent l'atmosphère sombre et profonde du cloître. Quand, à la fin de l'évocation de Bertram, « les feux follets apparaissent et voltigent sur les tombeaux [23] », des motifs de doubles croches circulent entre les violons puis au piccolo et à la flûte. Alors débute la Procession des nonnes. Les tombeaux s'ouvrent, les nonnes en sortent et s'avancent silencieusement sur le devant du théâtre. Elles « laissent le soin à l'orchestre de peindre leurs sentiments, constate Castil-Blaze, de donner une seconde interprétation à leurs gestes en s'unissant à leur pantomime expressive. Le chant instrumental frappe seul l'oreille pendant cette longue et belle scène, et son charme, ses images pittoresques, ses couleurs variées, ses détails pleins d'esprit et de vigueur de sentiment font sur l'âme une sensation profonde [24] ». Remarquons les *pizzicati* des basses qui s'enchaînent à des accords à contretemps joués aux cuivres *pianississimo (ppp)*, soutenus par un roulement de timbale – phrase dont le caractère sombre et étrange est accentué par les ponctuations oppressantes du tam-tam. Puis « les nonnes se relèvent, continue Castil-Blaze, et les bassons seuls font entendre un chant dont la mélodie ascendante suit les mouvements des statues [25] ». Vient la Bacchanale, accompagnée d'un programme minutieusement imprimé dans la partition [26], en contraste complet avec l'Évocation. Les bois, « très légers et détachés », et le triangle apportent des sonorités aériennes qui vont s'étoffer peu à peu.

Soucieux avant tout de frapper le spectateur, Meyerbeer et Scribe ont façonné leur système dramatique aux dépens parfois de l'unité stylistique. Lors de la création des *Huguenots*, Fétis célèbre « la variété, source intarissable de jouissance [27] ». Cette diversité s'érige alors en principe esthétique, annoncé dès 1830 par l'auteur de la *Biographie universelle* : « La variété dans les productions et dans les sensations, l'éclectisme dans les opinions, composent [...] l'avenir de la musique. [...] Il n'y aura plus de

préférence pour un style aux dépens d'un autre, le génie seul dominera[28]. » Le critique du *National*, en 1836, abonde dans ce sens : « Ce qu'il faut au public, c'est une musique où tous les genres soient confondus, mêlés, enchevêtrés, une musique complètement variée. Meyerbeer comprend ce besoin accidentel et le satisfait avec une rare adresse[29]. » L'Allemand, devenu compositeur français, a voulu pour son drame en musique non pas la synthèse d'une multitude d'éléments (comme ont cherché à la réaliser Weber, puis Wagner), mais leur juxtaposition, répondant de la sorte au besoin qu'Heine analyse : « Un Français va au théâtre pour voir la pièce et chercher des émotions. L'action fait oublier ceux qui la représentent, et il n'est guère question d'eux. C'est l'agitation qui pousse le Français au spectacle, et le calme est ce qu'il demande le moins. Si l'auteur lui laissait une seule minute de recueillement, il serait capable d'appeler Azor, c'est-à-dire de siffler. L'important pour le poète dramatique en France, est de s'arranger pour que le public ne puisse ni rentrer en lui-même ni respirer, pour que les émotions se suivent coup sur coup, pour que l'amour, la haine, la jalousie, l'ambition, l'orgueil, le point d'honneur, enfin tous les sentiments passionnés déjà déchaînés dans la vie réelle des Français, fassent explosion sur les planches avec plus de violence encore[30] ! »

Raison – Bon sens – Académisme

Parmi les conservateurs, la reprise de *La Perle du Brésil* de Félicien David, après la folie musicale des *Troyens*, emporte un succès de revanche dont la relation s'inscrit dans un *credo* du bon goût : « Le succès a été complet, immense et retentissant comme une protestation. C'est qu'en effet cette musique si chantante, si naturelle, si bien trempée dans les grandes eaux de l'inspiration, cette musique à la fois savante et mélodique, humaine par les sentiments qu'elle inspire, par les douces larmes qu'elle fait couler ; cette musique, dis-je, arrivant après les *Troyens* comme une aurore vermeille après la nuit profonde, c'est la protestation du goût, de la règle, de la convenance, de l'art vrai, contre l'inqualifiable abus qu'on voudrait faire d'une théorie fort équivoque[31]. »

Ainsi se trouvent explicitement énoncés les canons d'une esthétique qui puise aux sources anciennes de l'art français : goût, règles, convenances, vérité sont bien les colonnes inaltérables du temple classique. *Les Pêcheurs de perles*, qui ne

sont ni totalement fidèles à la tradition, ni entièrement atypiques comme *Les Troyens*, embarrassent les chroniqueurs. Ces derniers ne peuvent émettre, comme c'est le cas pour l'œuvre de Berlioz, un jugement tranché selon qu'ils se trouvent du côté des anciens ou du côté des modernes. Des réprimandes s'élèvent, de temps à autre, dans lesquelles se lit le désir de ramener Bizet dans un cadre plus classique. En écrivant qu'« il manque de mesure [et] de goût [32] », Durocher exprime bien cette tendance. Schmitt montre, de son côté, comment la trop grande souplesse du parcours tonal nuit à la clarté du discours qu'exige la rigueur classique : « Nous n'avons que des éloges à adresser à M. Bizet. Toutefois, nous lui reprocherons encore une certaine diffusion dans les tonalités de sa partition. Il est essentiel de donner au public l'idée d'une tonalité. L'auteur a le tort d'en faire entendre jusqu'à six ou huit dans un seul morceau, et cela aux dépens, bien entendu, de la clarté des idées [33]. »

Dans l'esprit des spectateurs français, il est nécessaire qu'une audace musicale soit, au théâtre du moins, justifiée par une raison extra-musicale ; elle doit répondre à une logique dramatique ou littéraire. Bizet échappe parfois à cette règle et encourt la réprobation d'un auditeur éclairé : « Certains traits de doubles croches, exécutés par les violons, altos et violoncelles, produisent une espèce de grincement qui n'a rien de musical et qu'il était difficile de justifier dans l'action. De même, l'emploi de trois trombones, descendant la gamme chromatique et formant seconde mineure, seconde majeure, accord parfait, accord de quinte augmentée pour aboutir à une modulation enharmonique, plein d'effet d'ailleurs, ne nous semble pas commandé par la situation [34]. »

L'omnipotente raison règne toujours sur les arts et c'est pourquoi le bon sens, sorte de valeur première que l'on n'ose qualifier de bourgeoise [35], est présenté comme une valeur essentielle chez un créateur. Comettant écrit en 1862 que le génie « se compose de plus d'un élément précieux » parmi lesquels « le plus précieux de tous est assurément le bon sens » qui « précisément [...] manque aux rénovateurs impuissants de l'art de Beethoven et de Rossini [36] ». Il ajoute plus loin que « la bizarrerie de l'esprit humain est sans limites quand l'esprit n'est pas maintenu dans la vérité par le bon sens, cette qualité suprême du génie, et l'indispensable corollaire des facultés créatrices, sans laquelle l'imagination n'est plus qu'une fièvre cérébrale [37] ». C'est pourquoi Eugène Scribe s'est si bien identifié au goût de ses contemporains, lui dont « le bonheur

littéraire, écrit un journaliste en 1877, n'a été que du bon sens adroit et hardi[38] ».

Par une tradition séculaire, la France, pour beaucoup, est attachée à la Raison, cette « clarté du monde[39] » que Saint-Saëns défendra jusqu'au début du xxe siècle. Par un formidable renversement de situation, ce sera contre une grande majorité de mélomanes et de critiques frappés de wagnéromanie qu'il faudra alors lutter ; ce sera contre une mode proclamant sans vergogne dans le pays de Descartes que « comprendre est du dernier bourgeois[40] ». Au milieu du xixe siècle, la presse est coupable d'un excès inverse. À laisser perdurer des valeurs alors que les temps changent, on parvient à une sclérosante observation des traditions ; à enfermer le langage dans un code sans surprises (n'autorisant que quelques audaces convenues ou facilement justifiables par l'œil de la raison), on tombe irrémédiablement dans l'académisme. Il ne reste plus qu'à répéter les modèles jugés parfaits et éternels. Bien des critiques ne demandent aux théâtres qu'à reproduire les formules toutes faites, tel Henri Vignaud s'adressant en 1863 au directeur du Théâtre-Lyrique en ces termes : « Il n'y a que deux mois que le Théâtre-Lyrique est ouvert, et il a donné déjà deux ouvrages appartenant à l'école extraromantique [*Les Pêcheurs de perles* et *Les Troyens*] ; on en annonce même un troisième, le *Mireille* de M. Gounod. Que M. Carvalho verse un peu de ses faveurs sur quelques compositeurs de l'ancienne école, qu'il nous fasse connaître quelques partitions écrites par de jeunes auteurs dans le pur style de la tradition, et j'ose lui assurer que son théâtre y gagnera en réputation, sa caisse en argent et le public en jouissances saines et durables[41]. »

L'art lyrique français est victime de cette tendance au conservatisme, solidement ancré dans les mentalités. Peu de compositeurs ont suffisamment d'indépendance d'esprit pour lutter contre « la force de l'habitude dégénérant en esprit de routine[42] ». Dans cette perspective, la mélodie constitue la valeur suprême de l'opéra. « Je crois, dit Ymbert en 1863, que l'on attachera toujours le même prix à la divine mélodie, aux vrais accents du cœur, et que c'est là une valeur fixe, comme celle du diamant[43]. » Lors de la reprise de *La Muette de Portici* la même année, un critique explique que la mélodie d'Auber est restée intacte « car la mélodie est l'âme de la musique, et l'âme est immortelle ; partant éternellement jeune[44] ».

La mélodie reine – Le modèle italien

« Qu'est-ce que la mélodie ? » s'interroge Nestor Roqueplan. « Question presque insoluble, continue-t-il, fait premier, tout de sentiment et d'intuition, qui échappe à l'analyse comme les vérités de sens commun sur lesquelles s'appuie la philosophie écossaise[45]. » À la suite de Rousseau, il propose une hypothèse sur l'origine de ce mystère musical : « Peut-être pourrait-on la définir, en principe, [comme] une phrase musicale qui s'échappe naturellement de l'esprit ou du cœur dans une situation morale donnée ou à l'aspect de tel ou tel phénomène d'ordre extérieur. » Il insiste encore sur le rôle essentiel de ce joyau, à la fois substance et ornement de la musique : « C'est de ces phrases élémentaires, de ces sonorités, de ces tonalités, de ces rythmes instinctifs, c'est de ces gemmes, non encore polies ni taillées ni serties, que la musique fait son langage et sa parure ». La critique des *Pêcheurs de perles* est, pour Lasalle, l'occasion de réaffirmer le principe fondamental de l'opéra : « Nous avons déjà cherché à expliquer comment au théâtre, toute chose affectant une forme déterminée, la musique dramatique devait être essentiellement mélodique, c'est-à-dire ne point se perdre en divagations oiseuses, et saisir le plus brièvement possible l'esprit de l'auditeur[46]. »

Une hiérarchie est bien établie, selon Aubryet, entre la mélodie, « cette âme de la musique », et l'harmonie, qui doit simplement lui « servir de corps[47] ». C'est pourquoi, ajoute le critique, « avoir une idée en musique, ce n'est pas établir une trame savante, serrée et solide ; c'est, précisément de ce fond excellent, faire surgir ce que j'appellerai la flore intellectuelle. » Le journaliste, qui peste par ailleurs contre les vieilles recettes et les succès devenus inaudibles à force d'être entendus, présente Hérold comme un modèle ! – Hérold, mélodiste français qui a su bénéficier de l'exemple rossinien comme tant d'autres, Auber et Meyerbeer parmi les premiers. « Ce qui caractérise l'école italienne, rappelle Roqueplan, c'est avant tout la simplicité des moyens et de la mélodie, c'est la recherche du rythme, c'est l'éclat et la lumière[48]. » Après la folie rossinienne des années 1820, bien des formules du cygne de Pesaro ont pénétré les partitions françaises et, malgré le succès de Bellini, Donizetti puis Verdi, ce sont elles qui caractérisent toujours l'art italien dans les esprits français du milieu du siècle, sous leur forme originelle

mais aussi, comme nous venons de le constater, sous la forme des œuvres de compositeurs s'étant fortement imprégnés du modèle rossinien. Les querelles faites à Rossini par les Berton et autres tenants d'un art français authentique n'ont plus cours, pour la raison que nous venons d'évoquer : l'art français dominant a été fécondé par les formules rossiniennes.

L'effet, si savante que soit sa réalisation, ne peut en rien remplacer la substance vive de la mélodie. La tendance à amplifier les interventions instrumentales, à développer les ressources sonores de l'orchestration ne peut être, pour les traditionalistes, qu'une manière malhabile de dissimuler une idée misérable. Analysant l'art de Berlioz, Paul Scudo fait ce constat : « Si on dépouille les idées du compositeur de la bruyante sonorité dont il les enveloppe, on ne trouve le plus souvent qu'un corps sans jeunesse et sans grâce. M. Berlioz [...] croit avoir fait merveilles quand il fait attaquer par dix trombones un dessin des plus médiocres. Qu'on fasse jouer par soixante instruments l'air : *J'ai du bon tabac*, on obtiendra les effets qu'aime tant M. Berlioz[49]. » Il ne reste plus qu'à montrer du doigt les responsables de cette déviation : « Qu'on le sache bien, proclame Lasalle avant la création des *Troyens*, l'absence de mélodie a été érigée en système dans ces derniers temps (on l'a essayé du moins). M. Wagner, en Allemagne, M. Gounod, en France, ont prétendu reculer les bornes de la musique en semblant dédaigner les formes précises et les tours de style usuels qui avaient suffi jusqu'à eux à exprimer toutes les passions que comporte une action théâtrale, si variée d'effets qu'on la suppose. Ces prétendus novateurs n'ont fait que transporter à la scène les procédés de la symphonie[50]. »

C'est dans les airs de ballet et les chœurs, « qui tiennent une grande place dans sa partition » et qui sont d'une « façon pleine de tact et d'adresse », que Bizet a mérité les compliments de Lasalle. Ces parties de l'opéra sont, précisément, les plus assujetties à un cadre rigide et échappent, par nature pourrait-on dire, au danger de l'indéfini, à une écriture trop complexe : « Un air de danse, sous peine de n'être pas dansant, doit être très rythmé ; un chœur ne serait pas chantable si on s'y permettait des tours de force de contrepoint. »

Parlant de la musique de Wagner, Reynaldo Hahn pense que « ce qui a fait croire, jadis, que la mélodie en était absente, c'est qu'elle y était présentée et employée d'une manière jusqu'alors inconnue[51] ». Après avoir rappelé que l'ancienne formule de

l'opéra usait d'un accompagnement neutre et sans signification, il développe son idée : « Le public était donc habitué à ces formules passives d'accompagnement ; il savait que la mélodie était au chant ; c'est là qu'il la cherchait, qu'il la trouvait. Aussi fut-il décontenancé quand, un jour, elle sortit de partout à la fois, fusant, jaillissant, se répandant, de mille façons diverses en d'innombrables courants contraires et harmonieux, se complétant, se combattant, formant un tout indivisible. L'oreille des auditeurs, sollicitée de toutes parts, fut, d'abord, décontenancée, affolée par ce flot sphérique de mélodie ; elle ne savait plus de quel côté se tourner pour en recueillir. Aussi le public crut-il, durant des années, que la mélodie était absente de cette musique, alors qu'elle y abondait, intarissable [52]. »

Une explication supplémentaire nous est donnée par Saint-Saëns. Celui-ci rappelle qu'avec Rossini, au début du siècle, le chant italien a vaincu toutes les résistances françaises à un art étranger. Stendhal s'est alors fait l'apôtre de l'école italienne. Son ouvrage, *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, « a servi de bréviaire à la plupart des critiques [53] ». Malheureusement, « l'étonnante frivolité du fond est masquée par une apparence d'érudition musicale qui devait en imposer aux ignorants ». Son « influence désastreuse, renchérit Saint-Saëns, se fait encore sentir tous les jours, dans le monde et dans la presse, bien que le livre lui-même soit oublié depuis longtemps [54] ». De là, sans doute, le fait que « depuis cent cinquante ans, déplore Saint-Saëns en 1876, la « mélodie » est la « tarte à la crème » de la critique musicale [55] ». Ailleurs, faisant écho à Roqueplan, il s'interroge : « Qu'était-ce donc que la mélodie ? On n'a jamais pu le savoir ; mais, seuls, les Italiens en avaient le secret [56]. »

Métier et inspiration – La science ennemie de l'art

Dans les écrits soutenant une conception traditionnelle de l'opéra français, la chronique de Roger met en évidence le paradoxe qui se trouve au centre de la crise du théâtre lyrique français. L'auteur explique qu'il y a « un point sur lequel la critique sérieuse est d'accord : c'est l'abus et la recherche des procédés dans l'œuvre de M. Bizet. On convient aussi volontiers qu'elle manque d'originalité. Ceci est peut-être moins grave. On peut pardonner à un jeune auteur d'imiter ses maîtres de prédilection.

Il est presque sans exemple qu'un débutant n'ait pas imité quelqu'un [57] ». Une telle réflexion tend à scinder en deux domaines distincts le phénomène créateur dépendant, d'une part, d'un métier et d'une tradition et, d'autre part, de la veine personnelle. Mais les choses sont plus complexes, car Bizet, perçu comme élève imitateur manquant d'imagination, fait également preuve, selon certains, d'une détestable excentricité, née, paradoxalement, d'un excès de science dans la composition. Le même journaliste écrit : « Ce besoin de faire entendre quelque chose qui n'ait pas été entendu lui a fait mettre la main sur un tas de mauvais procédés que le goût répudie. » Roger dresse alors la liste des « mauvaises manies » du compositeur : « Il torture ses modulations ; il change de ton ou de mode cinq ou six fois au moins dans le courant d'un morceau ; il fait exécuter au trombone une musique enragée ; il force les violons à jurer comme une porte sur ses gonds rouillés ; il oblige ses chanteurs à crier ; il met si peu de mesure enfin dans ses effets de sonorités que les morceaux d'un incontestable éclat sont noyés dans le bruit qui se fait autour d'eux. » Il est grand temps, pour le critique, de lancer, en agitant le spectre de la science aride, une diatribe contre une modernité assassine de la sacro-sainte inspiration : « Il faut nécessairement protester contre ces déplorables tendances. Il ne s'agit pas seulement de l'avenir de M. Bizet [...] mais [...] de toute la génération actuelle de musiciens engagés dans une voie funeste. Je l'ai dit souvent à cette place, l'art n'est pas un froid calcul de notes soumis à une règle stupide et immuable. Vouloir mettre à la place de l'inspiration libre, spontanée et naïve les prétentions d'une science borgne, c'est jouer une partie perdue à l'avance. »

La science tue la fraîcheur de l'inspiration, défigure la mélodie. Une facture trop dense, la rigueur nécessaire à un travail compositionnel recherché vont à l'encontre de l'émotion musicale. L'élaboration de l'œuvre doit se fonder sur la mélodie, qui seule peut susciter en l'auditeur cette émotion et s'adapter à la mouvance des sentiments.

Bizet suit la tendance qui consiste en un déplacement de l'intérêt du chant vers la trame sonore qui auparavant le soutenait et désormais l'enveloppe. C'est alors que s'opère, comme nous l'avons noté à maintes reprises, un glissement de ces considérations générales vers le cas particulier de l'influence wagnérienne. On oppose sans ambiguïté l'école de la « mélodie reine »



31. Caricature des *Troyens* de Berlioz. Berlioz est classé parmi les musiciens savants qui produisent du bruit au lieu de charmer par des mélodies ; il est donc associé à Wagner.

à l'école de la science, comme on opposait, à la fin du XVIIIe siècle, *musique savante* à *musique chantante* : « Pour toute une partie du public qui accepte mal de ne plus entendre à Favart ou à Feydeau des phrases musicales aimables et faciles, explique Jean Mongrédien, ce répertoire [de Méhul et Cherubini] est qualifié de *savant,* alors qu'il s'agit naturellement de tout, sauf de *musique savante* au sens courant du terme. Les amateurs de la mélodie, du *chantant,* se regroupent alors au Théâtre-Italien autour de Paisiello, puis bientôt, au lendemain de la Révolution, autour de Cimarosa et de Mozart [58]. » Par une curieuse ironie du sort, nous pouvons reconnaître l'antagonisme des *Meistersinger von Nüremberg* dans lesquels le jeune Walther, plein d'audace et de fantaisie, symbolise le renouvellement musical à travers son chant d'une libre inspiration tandis que Beckmesser, amoureux de « la rigueur des règles », représente l'esprit conservateur.

Tout comme Wagner, l'auteur des *Troyens* est invoqué pour définir une musique échappant aux normes. « Quand on veut reprocher à un compositeur certaines hardiesses harmoniques, quand on croit découvrir chez lui la moindre velléité de rompre avec la routine ou les traditions scolastiques, on lui dit indifféremment : "Vous faites du Wagner ou vous faites du Berlioz...

prenez garde[59] !" » (ill. 31) « Si cette musique venait à prévaloir un jour, s'inquiète Chapus, on irait au théâtre, non pour y lire des tables logarithmiques, mais pour les y trouver traduites en sons et en accords[60]. » Roger concentre en une antonymie des plus surprenantes cette idée d'une science – dans les mains d'inconscients – dangereuse pour l'art. S'adressant « aux jeunes compositeurs », il s'exclame : « Aujourd'hui qu'on paraît disposé à leur ouvrir les théâtres il ne faut pas qu'ils traduisent leur impuissance par des œuvres de *science frivole*[61] ». Cette alliance de mots exprime à nouveau un paradoxe. Bizet réussit dans quelques morceaux (le duo Nadir-Zurga, la cavatine de Léïla) à contourner le problème. Il affirme la prééminence de la mélodie tout en renouvelant la couleur, par l'orchestration notamment. Le critique relève que ces morceaux ont été admirés car on n'y voit « rien qui soit subversif des lois ordinaires de la composition musicale ». De tels propos découlent d'une esthétique qui conçoit l'œuvre d'art selon l'idée de modèle, et fait naître le beau (ou le plaisant) de la simplicité. Ainsi peut-on lire que les « plus délicieuses phrases [de Bizet] coulent transparentes, de source, comme tout ce qui est beau[62] ».

Besoin de renouvellement et crainte du changement

La voix d'Aubryet s'élève contre une situation dont les autres journalistes semblent se contenter : « On a tellement soif d'inédit en musique, qu'on trahirait presque les vétérans pour faire fête aux nouveaux. Vieillir en entendant encore en 1863 *Les Mousquetaires de la Reine*, c'est vieillir deux fois ; rencontrer des gens qui vous disent encore : Quelle verve a ce *Barbier de Séville !* et se mettent à vous chanter une ritournelle qui a fait seize milliards de fois le tour du monde, c'est à prendre en horreur ce qu'on prenait le plus en adoration ! Et le *Trouvère*, dont on vous assassine à la porte de tous les restaurants d'été[63] ! » L'oreille des mélomanes est à ce point saturée de musique connue qu'elle devine à l'avance le dessin des nouvelles mélodies : « Et les formules musicales, s'écrit Aubryet, en est-on assez las ; y a-t-il assez besoin de les renouveler ! Les trois quarts du temps, est-ce que les phrases du compositeur ne s'achèvent pas d'elles-mêmes à l'audition » ? Le journaliste relève alors les poncifs de l'écriture : le récitatif, « monotone comme la plainte d'un chien à l'attache » ;

l'écho, les syncopes, « qui donnent au discours musical l'apparence d'une femme qui ne fait que s'évanouir » ; les points d'orgue, « si faciles à exécuter et qui font encore adresser à la cantatrice en pâmoison des *brava* d'un dilettantisme si bête ». Malgré son indignation, il ne peut pour autant suivre les tenants d'un renouvellement radical de l'écriture et vitupère « cette belle théorie moderne qui est en train de s'imposer au nom de Sa Majesté le Progrès, un vrai monarque de féerie ; la mélodie doit être indéfinie ; la musique doit être vague comme le bruit de la mer ou du vent ».

« Quand j'appelle de tous mes vœux, renchérit Saint-Valry, le renouvellement des formes de notre opéra-comique, Dieu me garde de souhaiter la substitution d'un art collectif au chant personnel et vivant sur lequel doit reposer toujours le véritable intérêt au théâtre. Ce que je réclame, c'est que le moule banal et suranné dans lequel on coule tous les morceaux soit renouvelé par une imagination inventive ; c'est qu'on sorte, par exemple, de ces formules monotones auxquelles tous les airs de ténor, tous les duos d'amour, tous les airs comiques semblent invariablement assujettis ; mais je ne consentirai nullement à voir le ténor, le baryton, la basse et le soprano, réduits au rôle diminué et quasi passif de tuyaux d'orgue ou d'instruments, dans une manière de symphonie de nouvelle espèce. [...] je suis convaincu que, de même que Rossini, en respectant toutes les règles acquises de l'art, a créé par l'essor de son génie l'ensemble de formes dont la musique italienne a vécu jusqu'à nos jours, ainsi un nouvel inventeur régénérera notre opéra-comique et le fera sortir de la banalité et du rabâchage dans lequel il menace de sombrer[64]. » Il faut donc comprendre les aspirations du critique selon l'idée paradoxale d'un *renouveau conservateur*, ce vers quoi va évoluer Bizet en coulant dans le moule traditionnel de l'opéra-comique le langage original de *Carmen* ; ce vers quoi semblent bien tendre les compositeurs d'opéras lyriques dès les années 1850.

Il faut attendre les années 1870-1880 pour que la presse accepte globalement l'idée d'une crise et exprime franchement le besoin d'un renouvellement de tous les genres. Encore doit-il se réaliser en douceur !, ce qu'expriment les critiques à la création, à l'Opéra, du *Roi de Lahore* (1877) de Massenet, une œuvre qui pourtant est loin d'être révolutionnaire. « Notre génération, affirme Jules Ruelle en commentant le livret, est à la recherche

d'un idéal nouveau, absolument opposé à l'idéal des maîtres applaudis depuis un demi-siècle[65]. » « Notre époque musicale, au théâtre surtout, insiste Paul Bernard, est une période de transition. Il y a là, comme en toutes choses, un besoin de marche en avant qui bouleverse les vieux moules, bien que ceux-ci semblent consacrés par les chefs-d'œuvre du passé. [...] Peu à peu les formules se démodent et s'usent ; le sentiment dramatique, en s'épurant, rejette les procédés de convention pour rechercher une expression plus juste. C'est ce qui fait que, tout doucement, la forme des morceaux de facture tend à disparaître pour faire place à une phraséologie musicale plus en rapport avec la situation exacte. » Mais le public reste partagé. Une partie « consent bien à s'associer à ces recherches ; l'autre, fidèle à ses habitudes, ne veut rien y changer. Placé entre ces deux courants divers [...] le pauvre compositeur, aujourd'hui, se trouve bien embarrassé, n'osant se livrer entièrement à l'inspiration banale qui séduirait les foules, mais qui dérouterait les raffinés, ne voulant pas toutefois rompre carrément avec elle pour lui substituer une métaphysique plus pure peut-être, à coup sûr plus ennuyeuse[66] ». Tout est dit du poids de la société (du public) sur la création, de l'aspiration à de hautes expressions en conflit avec la tendance à préserver une trame conventionnelle, de la domination de cette nécessité de distraire sur ce besoin d'exprimer des idées musicales d'un ordre plus élevé. Et l'on voit bien que le compositeur qui veut réussir doit louvoyer, chercher une voie médiane.

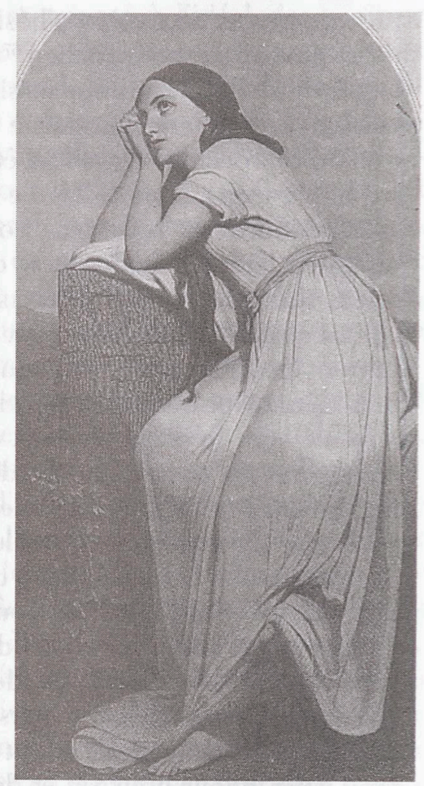
Entre Nord et Sud : une esthétique du juste milieu

L'opéra lyrique est une première réponse à cette aspiration à un renouvellement de l'opéra français accompli sans en enfreindre les règles fondamentales. Les compositeurs cherchent à donner plus d'intensité aux formes expressives, plus de densité à leur partition. Rappelons que Gounod est souvent regardé comme un savant symphoniste et la beauté de son *Faust* qualifiée quelquefois de classique et d'austère. Même son petit opéra-comique *Le Médecin malgré lui* (1858), dans lequel il écrit avec un soin égal mélodies vocales et parties instrumentales, est placé parmi les œuvres savantes ou du moins d'un style recherché : « M. Gounod semble avoir l'habitude de penser aux instruments

avant de penser aux voix » n'hésite pas à écrire Léon Durocher ; il « est plus allemand qu'italien[67] ».

Ambroise Thomas est lui aussi un maître dans l'art de la composition et l'éditeur-journaliste Marie Escudier peut craindre que l'on reproche à *Mignon* « d'être trop bien écrite, pour ne pas dire d'être trop classique[68] ». Le fait est d'importance : ces partitions, aujourd'hui regardées comme de la musique facile et mièvre en bien des endroits, se démarquaient de la tradition de l'opéra-comique par leur raffinement et une certaine élévation de la pensée musicale. Le traitement de l'orchestre, son rôle expressif frappent les auditeurs. Les critiques les plus conservateurs découvrent même avec horreur la partition de *Faust* qui leur semble rejeter la mélodie, héritage précieux de l'Italie, pour « le triomphe de l'orchestration » et la clameur « de riches et bruyants accords[69] » que l'on attribue à l'influence allemande[70]. C'est, on le voit, sur le terrain des styles nationaux que le débat fait rage.

À travers une certaine image que les Français se font de l'art, de la culture et de la pensée d'outre-Rhin, prennent forme deux des plus importantes partitions d'opéra lyrique, *Faust* et *Mignon*, fondées sur l'adaptation de deux œuvres, *Faust* et *Wilhelm Meister*, du génie allemand personnifié, Goethe[71]. Les journalistes les plus chauvins admirent les personnages du maître allemand sous le jour nouveau et dépouillé que leur a conféré l'art français et au travers des nombreux tableaux d'Ary Scheffer (1795-1858) – largement diffusés sous forme de gravures – représentant Marguerite et Mignon dans des attitudes éthérées (ill. 32, 34, p. 280-281). Retrouvant le témoignage des créateurs de *Mignon*, Georges Loiseau rapporte que « la question du costume fut agitée longtemps, et ce n'est qu'après bien des hésitations qu'on se décida pour accorder la préférence au costume popularisé et choisi pour Mignon par Ary Scheffer[72] » (ill. 33). Pour Gustave Chadeuil, les types tels que Marguerite et Mignon, répandus par toutes sortes de créateurs, sont devenus plus purs que les originaux de Goethe. Aussi a-t-il en vain cherché Mignon dans *Wilhelm Meister* : « Cela tient peut-être à ce que, dans le livre, les digressions sont trop nombreuses et nous lancent constamment, à perte de vue, dans le monde de l'esthétique, de la métaphysique, de la nébuleuse, de l'incompréhensible enfin, et qu'on y baille plus d'une fois transcendantalement[73]. » Le même journaliste se moquait, en 1859, des personnes « qui voient toutes sortes de choses dans le *Faust* de Goethe[74] », pièce

32. À gauche, gravure de Louis (Aristide) d'après le tableau de Scheffer, *Mignon regrettant sa patrie* (1835, version définitive en 1839). À droite, gravure de Louis (Aristide) d'après le tableau de Scheffer, *Mignon aspirant au ciel* (1838). L'héroïne de Goethe est dépouillée de toute violence, de toute passion et de toute douleur ; elle est idéalisée sous un air rêveur. Le succès de ces deux « images » d'une héroïne allemande, qu'Aristide Louis exposa au Salon de 1844, fut considérable.

philosophique, religieuse, didactique, poétique, idéale et naïve à la fois. Pour les farouches défenseurs de l'art national, il s'agit d'une véritable lutte entre l'esprit français, fait de clarté, et l'esprit allemand, perdu dans de vagues profondeurs, rivalité entre les domaines du concret et de l'abstrait. L'opéra lyrique peut être regardé comme le lieu d'acclimation de l'esthétique allemande sur les terres françaises ou, encore, comme la régénération allemande de l'opéra français[75]. Mais la profondeur germanique est détournée ou déviée. Ce sont plus les représentations que l'on se fait de l'art allemand qui transparaissent dans les œuvres françaises, que son langage et ses idées véritables. Soubies et



33. Célestine Galli-Marié, créatrice du rôle de Mignon, photographiée dans son costume (probablement en 1866). Cette photographie est comme la synthèse des deux gravures d'Aristide Louis d'après les tableaux de Scheffer.



34. Photographie en noir et blanc (Goupil et Cie) du tableau de Scheffer, *Marguerite au rouet* (1848). Intimité, douceur et rêverie caractérisent cette interprétation de la Marguerite de Goethe.

Malherbe relèvent que le sujet de *Mignon* est traité « comme celui de *Faust*, à la manière française, c'est-à-dire avec un mélange de grâce aimable et de logique un peu bourgeoise[76] ».

Moreno peut écrire que dans *Mignon* « le musicien a trouvé le secret de faire marcher de front deux opéras : l'un essentiellement français, terroir Favart, l'autre éminemment élevé, école allemande[77] ». Théophile Gautier formulait tout autrement cette idée d'un antagonisme essentiel en voyant dans Mignon, fillette « au teint pâle, aux grands yeux sombres, à la bouche douloureusement contractée », la « personnification de la poésie méridionale égarée dans le Nord[78] ». « Il eût fallu, écrit-il encore, sur un fond de rêveuse brume allemande faire briller comme un rayon de soleil l'amour de Mignon qui est l'aspiration à la lumière du fond de l'ombre. » C'est en effet un principe fondamental chez Goethe, dont on connaît la fascination pour l'Italie – pays qui joua dans la constitution de son imaginaire et de sa pensée un rôle décisif. Mais Théophile Gautier ne semble pas avoir compris la répartition de ces deux pôles dans l'œuvre de 1866. Avec l'opéra d'Ambroise Thomas, les oppositions que nous relevions peuvent encore se lire sous la forme pré-nietzschéenne édulcorée d'une confrontation Nord-Sud, personnifiée dans le couple Mignon (introspective et rêveuse)-Philine (extravertie et riante).

Au lieu de s'en tenir à une juxtaposition des langages, les compositeurs français adoucissent les hardiesses allemandes par le filtre de l'opéra lyrique. *Faust* et *Mignon* tendent à aplanir les antagonismes pensée allemande/pensée française, style sérieux/style léger, profondeur/superficialité, en un métissage stylistique. En somme, ce genre réalise l'idée d'un territoire lyrique tempéré, d'un juste milieu esthétique, apanage de l'art français : « L'école allemande se distingue par une harmonie savamment travaillée, unie à des chants pleins de force et d'expression ; l'école italienne par une mélodie suave, une facture élégante ; l'école française a adopté un genre mixte, qui tient de la rigueur allemande et de la grâce italienne[79]. » Comme dans les autres arts, le rôle de la France est « un rôle d'entente et de conciliation[80] ». Charles Poisot écrit dans son *Histoire de la musique en France* publiée en 1860 : « Comme l'excès de tout est un défaut et que les derniers termes de l'idéalisme et du matérialisme pourraient dégénérer en folie ou en bestialité, il s'ensuit que la vraie et large école cosmopolite du *beau absolu* doit se

trouver dans un milieu heureusement combiné des qualités opposées. » C'est, conclut-il, ce que l'on pourrait désigner par « l'union harmonique des contraires[81] ». La France est le pays idéal de cette esthétique puisque « par sa position géographique, par la raison, l'esprit et le génie de sa langue, par l'influence de ses idées éclectiques et généreuses, [elle] tend à s'approprier ce qu'elle trouve de meilleur dans chaque école[82]. » En vérité, les qualités opposées entrant dans la composition du beau, selon Charles Poisot, sont prudemment évitées au profit d'un juste milieu qui gomme les extrêmes. « Plus significative, mais plus courte d'haleine et moins lyrique que la mélodie italienne, la mélodie française est plus humaine, mais moins élevée, moins pénétrante que la mélodie allemande[83] » écrit justement Roqueplan.

La critique académique conservera longtemps en mémoire cet « idéal de la tiédeur » dont elle reconnaîtra les nouvelles formulations, toujours après un temps d'acclimatation. Saint-Arroman, trop attaché aux vieilles formules, achève son article consacré à la création de *Manon* en espérant découvrir bientôt un nouveau champion du juste milieu, sans comprendre qu'il vient de l'écouter : « L'école française n'a qu'à s'enorgueillir de la nouvelle œuvre d'un de ses chefs, mais elle attend encore l'homme qui s'assimilant les progrès musicaux de tous les pays, y compris l'Allemagne, écrira un chef-d'œuvre bien français, bien net, pareil au *Pré aux clercs*, à *Faust* ou aux *Huguenots*[84]. » Ce n'est là qu'état d'âme d'un chroniqueur anachronique. Le public, qui vient applaudir, ne s'y trompe pas, ni une presse moins farouchement attachée à la tradition. Dans les années 1880-1910, Massenet réactualise le « renouveau conservateur » qu'avaient réalisé Thomas et Gounod et que condamne en revanche le progressiste Marcel Rémy, préférant un langage plus tranché : « En résumé *Werther* est une partition qui dénote l'épuisement d'un genre : le genre faussement moderne, fait de concessions, de pseudo-hardiesses[85]. » *Manon* puis *Werther* marquent un ajustement de l'opéra lyrique au drame lyrique. Les chroniqueurs moins catégoriques que Rémy et Arroman retrouvent les mêmes expressions utilisées naguère pour qualifier le genre : poésie et mélancolie, délicatesse et charme, sentimentalité et attendrissement, et insistent sur le rôle prépondérant de l'orchestre en tant qu'agent expressif et poétique. L'un d'entre eux, par exemple, est satisfait que les librettistes de *Werther* aient su conserver « la délicieuse couleur romantique et le côté intime, sentimental et charmeur du récit[86] ».

Le compositeur a lui-même défini dans des propos célèbres son attachement à l'esthétique du juste milieu : « Distinguons, les maîtres italiens ont un souci trop exclusif de la phrase ; ils sacrifient trop aux voix, sans se préoccuper suffisamment de ce qu'on appelle les dessous, de ce que j'appelle, moi, l'atmosphère dramatique. Il en résulte que les personnages vivent uniquement de leur vie propre, vie un peu factice et pas assez de celle qu'on emprunte à l'air ambiant. Chez le maître allemand, c'est tout le contraire. À mon sens, il est plus voisin de la vérité absolue. L'idéal serait la fusion harmonique des deux systèmes, dans leur juste pondération. Et c'est l'idéal que je recherche [87]. »

Profondeur d'expression et Esprit français

Dans ce monde parisien où, selon l'expression toujours valable de Balzac, « les bons mots assassinent les plus grandes idées [88] », ce n'est évidemment pas la profondeur du discours musical que l'on recherche. Hoffmann, en septembre 1814, a parfaitement décrit cet aspect de l'Esprit français, qui reste déterminant du vivant de Bizet : « La comédie des Français s'est formée directement à partir du foyer de leur caractère, de leur vie, et de leur pratique de la conversation. Ils arrivent par toute sorte de polissages à ce que tout soit aisé dans la société conventionnelle, mais la marque caractéristique de l'individu y disparaît. Il en est ainsi dans la comédie, où le poète recherche un plan facile et cohérent, mais point du tout la profondeur de l'idée et le sens à partir duquel se développent l'ensemble et les traits individuels. [...] La musique, qui n'est pas une condition nécessaire, mais un simple ornement arbitraire du texte, suit la même tendance. On peut la qualifier de causerie ; car ici aussi on attend simplement que tout soit arrangé de manière facile et agréable, que rien ne soit déplacé, et que l'ensemble amuse convenablement – c'est-à-dire soit compris et apprécié sans effort ni attention particulière [89]. » Opposant une fois de plus Berlioz à Auber, Louis de Romain résume fort bien la situation et dessine le cheminement que nous avons suivi, partant de la situation de l'artiste parisien pour aboutir à l'attitude du Français face à la musique : Du temps de Berlioz « la popularité n'existait point pour le compositeur en dehors du théâtre et le théâtre, quand vint Berlioz, était occupé par la muse aimable et facile des Boieldieu, des Adam, des

Auber, ainsi que par le répertoire italien. Meyerbeer lui-même tout en donnant plus d'importance à l'orchestre ne réforma ni ne changea rien. Ni *Robert,* ni *Les Huguenots,* ni même *Le Prophète* n'ouvrirent des voies vraiment nouvelles : le moule resta le vieux moule, quoique agrandi par une main puissante. Ces œuvres ne demandèrent donc pour être comprises aucun effort d'esprit, elles n'eurent point à lutter contre cette épreuve si souvent au-dessus de nos forces : "l'obligation de réfléchir" [90] ».

Wagner définit l'opéra-comique par ses « allures d'élégance gracieuse, qui réjouit et flatte les sens, sans nous donner des jouissances bien profondes, sans émouvoir bien fortement notre sensibilité [91] ». *Le Domino noir* (1837), où tout n'est que déguisements et quiproquos, caractérise bien cette esthétique. Auber écrit une musique élégante parfaitement adaptée au divertissement aimable et spirituel. Citons, dans la même veine, *Fra Diavolo* (1830), joué quasi continûment à l'Opéra-Comique durant tout le XIXe siècle, où le ton désinvolte, la vivacité des rythmes, la touche de couleur locale qu'Auber a su répandre dans la partition animent avec une grande efficacité le livret léger et piquant, parfaitement construit, de Scribe. Quand l'opéra lyrique a cherché à donner plus de profondeur à l'expression et plus de densité à l'écriture, la branche traditionaliste des critiques a eu grand peur. Le premier acte du *Faust* de Gounod a pu paraître « trop métaphysique » !

L'épaisseur du discours musical, la densité des idées, qui nécessitent du temps pour être appréciées, vont à l'encontre d'un *principe d'immédiateté* qui gouverne, à l'opéra, la sensibilité française à la recherche d'un bénéfice sensoriel ou émotionnel immédiat. Berlioz, qui sait ce qui plaît au public, devrait abandonner, selon les conseils d'un chroniqueur avisé, quelques-unes de ses prétentions et développer plutôt l'expression des passions tout en dégageant la mélodie du tissu sonore qui les enveloppe : « Qu'il écrive [...] pour le présent, non pas pour l'avenir (dont il ne connaîtra pas le jugement), et il prendra rang parmi nos premiers compositeurs de théâtre [92]. » Les adaptations d'œuvres allemandes doivent, pour réussir en France, rejeter les pensées abstraites et les figures symboliques. « La traduction du *Faust* par MM. Michel Carré et Jules Barbier, peut écrire le critique du *Figaro,* suit l'œuvre originale d'aussi près que le permettaient les exigences de la musique et le tempérament dramatique des spectateurs auxquels cet opéra était destiné. Chez nous

on veut voir clair et vite au fond des choses, idées, passions ou sentiments [93]. »

L'esprit français semble bien être par nature un frein aux avancées musicales. Même un wagnérien confirmé comme Louis de Romain en garde la marque, jusque dans les années 1890. Ainsi, à propos de musique symphonique, il explique que chez de nombreux maîtres allemands modernes (Brahms, Max Bruch...) « la science abonde, la pensée est grande, d'une poésie quelquefois obscure, le style semble d'une irréprochable pureté, mais on cherche en vain cet esprit facile, cette habileté délicate qui distinguent tant d'œuvres charmantes de nos compatriotes [94] ». La difficile pénétration de l'art de Wagner en France se comprend de la sorte aisément. Reyer, qui entend en 1857 *Tannhäuser* au théâtre ducal de Wiesbaden, constate : « Il y a dans la musique du *Tannhäuser* de magnifiques récits, des chants larges et empreints d'un très grand sentiment dramatique, une instrumentation admirablement travaillée, des beautés de premier ordre, mais il n'y a rien de joli, rien de léger, rien de gracieux, aucune fioriture, aucun point d'orgue, aucune roulade : voilà pourquoi [...] le succès de ce genre de musique à Paris me paraît fort problématique [95]. » Une histoire de l'opéra en France au XIXe siècle devrait passer inévitablement par la reconnaissance de catégories esthétiques habituellement méprisées et que Reyer met ici en évidence. Le *joli*, le *gracieux*, le *léger* ont un rôle déterminant, mais leur délimitation est peu aisée car ils dépendent tout autant du domaine purement artistique que de l'histoire du goût et des mentalités. C'est tout un aspect de l'être humain, actuellement peu prisé dans l'art dit sérieux, qu'Auber veut saisir, ce presque rien que le talent sait ajouter à l'ordinaire pour le faire singulier, ou pour en découvrir l'essence – ce rien qui, plus qu'il ne dit, révèle –, ce je ne sais quoi qui donne aux choses un cachet particulier et qui plaît tant aux Français de noter. « Auber, affirme un chroniqueur de 1862, aura un nom en musique et une jolie place au soleil, tant qu'il y aura au monde du soleil, de la gaieté, de la lumière, et cette insaisissable et indéfinissable qualité française, qui se nomme l'esprit. [...] Moi, j'aime cette netteté, ce faire, ce tour, cette mousse pétillante qui réjouissent le cerveau. Je retrouve dans ces éléments de notre veine climatérique l'âme même de mon pays, la clarté, la lumière, la gaieté, le tact et le goût. L'homme ne vit pas seulement de Beethoven, de Schumann et de Wagner, mais encore d'un joli rayon de soleil, d'un

rubis scintillant dans la pourpre du vin, d'une piquante frimousse de blonde, d'un rire éclatant, de la gaîté d'un clair de matin, et nos musiciens de France ont la clarté, la beauté, la joie de la terre patrie [96]. »

En 1913-1914, en des temps où l'art wagnérien est devenu pour beaucoup un modèle, Hahn, dans une conférence sur le chant et les moyens d'émouvoir par la musique, constate que l'on s'est trop attaché à la recherche d'émotions fortes et bruyantes. Prince de l'opérette, il décrit une gamme de sentiments plus modérés, qu'il aime et exprime lui-même, et l'on reconnaît là ce qui fut tant prisé au XIXe siècle par les Français, bien loin de se douter que leurs enfants allaient rejeter dans un genre dit mineur ce qui avait été, pour une bonne part, l'apanage de leur musique lyrique. On ignore trop, dit Hahn, « le prix des sensations graduées, la valeur parfois immense d'une émotion légère et fugitive, le délice douloureux des larmes, la douceur d'un soupir, le charme exquis et amer de la mélancolie [97] ».

On effleure les choses plus qu'on ne les montre et il faut savoir déguiser les éléments les plus profonds, les plus élevés, sous une forme aimable : « Cet esprit français qui, n'étant, au fond, que de la raison aiguisée, sait, à force de bon sens et de bonne grâce, donner à l'idéal lui-même une signification pratique et nette, à la pensée poétique un tour délicatement familier [98]. » Cet art de la pondération et de la demi-teinte n'est pas dénué de subtilités et contient même des délicatesses commandées et gouvernées par le goût. Plus particulièrement, à l'Opéra-Comique, il faut réaliser « l'idéal de ceux qui, craignant l'audition fatigante d'une musique difficile à comprendre, veulent cependant goûter un plaisir artistique et délicat, qui ne soit pas indigne d'un homme de goût [99] ». D'où la réussite d'Auber dont la « popularité savait rester fine et distinguée [100] ». Ce type de considération sera repris pour qualifier la musique de Massenet et témoigne donc d'une véritable continuité de l'esprit français : « Le monde est plein de savants contre-pointistes qui, chargés de fugues et de labeurs, donneraient volontiers une année de leur vie pour une inspiration d'une heure. Cette heure, pour Massenet, c'est toujours. Voilà le secret de son charme, la raison de ses succès, la source de son talent. Ses mélodies vont droit au cœur ; elles nous ravissent, nous émeuvent et nous enlacent. La sève déborde, éblouis par un éclat sans cesse renouvelé de jeunesse et d'amour, nous ne songeons pas à sonder les profondeurs de l'idée. Sa légèreté

nous suffit, car elle est faite de sourires, de tendresse et de grâce[101]. » À la mort du compositeur en 1912, Debussy, pourtant très critique à l'endroit de cette musique, écrit sensiblement la même chose, relevant « ce pouvoir de plaire qui est proprement un don » et reconnaissant la « gloire charmante » d'être fredonné[102]. « On aura beau faire, remarque Saint-Saëns, on n'empêchera pas que Massenet soit un des diamants les plus étincelants de notre écrin musical. Nul musicien n'a joui autant que lui de la faveur du public, à l'exception d'Auber qu'il n'aimait pas, non plus que son école, et à qui pourtant il ressemble étrangement ; la facilité, la fécondité prodigieuse, l'esprit, la grâce, le succès, leur sont communs, et tous deux ont fait la musique convenant à leur temps[103]. »

Par ailleurs, le fait d'effleurer plutôt que d'approfondir ou de s'apesantir nous montre un art français gouverné par le principe de la litote. À cette pratique de l'euphémisme s'associe une familiarité, une attention particulière que certains compositeurs, tel Massenet, portent aux « petites choses » ou aux « petits faits » du quotidien et dont le but est de révéler la vie environnante par des « symboles réalistes ». On reconnaît là les *piccole cose* chères à Puccini, comparable à plus d'un titre au compositeur français. « Adieu notre petite table » de *Manon* (acte II) exprime toute la mélancolie du souvenir qui se fixe sur un détail, mais aussi la détresse de l'héroïne se rattachant à un objet, signe des temps heureux où les deux amants partageaient le quotidien, unis dans la simplicité. On retrouve le même principe à l'acte III de *Werther*, quand le héros, de retour parmi ses amis, évoque le temps passé. La maison et les objets qui la peuplent, tous inchangés, sont les dépositaires des sentiments et des souvenirs, hors du temps, en opposition avec la transformation des êtres : « Oui, je vois... ici... rien n'a changé... que les cœurs !... / Toute chose est encore à la place connue./ Voici le clavecin qui chantait mes bonheurs / Ou qui tressaillait de ma peine, / Alors que votre voix accompagnait la mienne !... / Ces livres !... sur qui tant de fois nous avons incliné nos têtes rapprochées ! »

Le modèle d'Auber : une esthétique de la conversation

Nous pouvons tenter de comprendre ce rejet de la « profondeur » et préciser le sens qu'il faut accorder à l'art lyrique français en énonçant les premiers éléments d'une esthétique musicale de la conversation dont l'œuvre d'Auber présente un accomplissement. C'est encore à Paris qu'il faut chercher l'origine de cet art de l'éphémère, porté à son sommet dans les salons des XVIIe et XVIIIe siècles. Même si l'esprit de ces temps passés est bel et bien perdu, il semble laisser un souvenir marquant durant une grande partie du XIXe siècle. Balzac, dans *Autre étude de femme*, s'est attaché à décrire cette pratique sociale tout de subtilité en peignant le salon de Mlle des Touches, « dernier asile où se soit réfugié l'esprit français d'autrefois ». Il conte ainsi une soirée inoubliable : « Ingénieuses réparties, observations fines, railleries excellentes, peintures dessinées avec une netteté brillante pétillèrent et se pressèrent sans apprêt, se prodiguèrent sans dédain comme sans recherche, mais furent délicieusement senties et délicatement savourées. Les gens du monde se firent surtout remarquer par une grâce, par une verve tout artistique. Vous rencontrerez ailleurs, en Europe, d'élégantes manières, de la cordialité, de la bonhomie, de la science ; mais à Paris seulement, dans ce salon et dans ceux dont je viens de parler, abonde l'esprit particulier qui donne à toutes ces qualités sociales un agréable et capricieux ensemble, je ne sais quelle allure fluviale qui fait facilement serpenter cette profusion de pensées, de formules, de contes, de documents historiques. Paris, capitale du goût, connaît seule cette science qui change une conversation en une joute où chaque nature d'esprit se condense par un trait, où chacun dit sa phrase et jette son expérience dans un mot, où tout le monde s'amuse, se délasse et s'exerce [104]. »

Rien de démesuré, pas d'emphase ni de pédantisme, mais de la finesse, de la nuance, de la *retenue*. Stendhal, en fin observateur de la société française, note en 1826 que « la bonne compagnie fait fort peu de gestes à Paris ; la perfection est même [...] de n'en faire aucun, de ne se permettre aucune inflexion dans la voix, et de parler comme si on lisait. Les Italiens sont encore loin de ce *beau idéal* de la conversation [105] ». Comparons ces écrits à l'anecdote qu'imagine Jouvin pour éclairer le génie d'Auber : « Un homme d'esprit, arrivant dans une grande soirée où les

invités s'entassent, se pressent, s'étouffent, ne va pas réclamer un peu de silence et d'immobilité afin de placer un beau morceau d'éloquence. Il laissera la foule se jeter dans les salons où l'on danse, et, se tenant dans une pièce ou il pourra circuler à l'aise, s'asseoir commodément, parler sans élever la voix, il s'abandonnera à une causerie discrète, et prendra, sans croire déroger, le ton superficiel de l'auditoire en habit noir et en robe de bal qui l'écoute. La musique de M. Auber, dans le pêle-mêle des scènes d'une action très compliquée, c'est cet homme d'esprit au milieu d'un bal, qui ne veut pas élever la voix plus haut que les violons, et fait de jolis mots, et non de longs discours[106]. »

La muse d'Auber est comme une incarnation sonore du milieu parisien spirituel décrit par Balzac. C'est une « voix aimable, rieuse, discrète, causeuse accoutumée à briller dans les salons du monde élégant[107] ». La réussite exceptionnelle de l'auteur du *Maçon* et du *Domino noir* est due à son aptitude à faire de la musique un art aimable et distrayant comme une conversation. Le texte d'Hoffmann, cité plus haut (p. 284) à propos du refus de la profondeur chez les Français, peut être relu dans cette perspective.

On aime à louer dans les opéras d'Auber « cette délicatesse du sentiment et du goût, [...] cet esprit de mesure dans l'expression comme dans l'invention des idées musicales[108] ». Les qualités de sa musique dépassent la technique. Elle est « ingénieuse », elle a de « l'esprit » de « l'élégance[109] ». Son « style, écrit justement Berlioz rendant compte de la création du *Domino noir*, est léger, brillant, gai, souvent plein de saillies piquantes et de coquettes intentions[110] ». On lui reconnaît tous les attributs de la conversation et on la confond avec la verve de son créateur. Auber « a la répartie fine et prompte, le mot piquant, l'humeur joviale[111] » et possède dans ses œuvres, au plus haut point, « cette clarté qui est la politesse du génie français[112] ». Sa musique réunit « toutes les propriétés, toutes les qualités de la langue française[113] ». Aussi n'est-il pas étonnant de le voir comparé à un grand écrivain : « Par son esprit étincelant, par la merveilleuse clarté de son style, par le don de se faire infailliblement comprendre tout en n'ayant garde d'insister et comme en se jouant, Auber se rapproche si bien de celui qui fut par excellence un écrivain spirituel [Voltaire] qu'on chercherait vainement dans un autre ordre d'art une intelligence en parenté plus naturelle avec la sienne[114]. » Même en dehors du répertoire national, les Français ont une vision littéraire de la

musique. Il est symptomatique de voir Saint-Saëns « opposer à notre trinité : Corneille, Racine, Molière, celle non moins glorieuse : Haydn, Mozart, Beethoven [115] ».

La pratique de la conversation a comme policé l'esprit français, imperméable aux forces profondes de la mémoire et du rêve, si importantes chez les Allemands et que l'on découvre dans *Les Pêcheurs de perles* à travers le prisme de la romance et, plus généralement, dans l'opéra lyrique, sous la forme de la rêverie et de l'évocation mélancolique du passé. Là aussi, Heine nous donne quelques lignes d'une belle claivoyance, alors qu'il distingue les spécificités des déclamations allemande, anglaise et française : « La déclamation française possède une grâce et quelque chose de coulant, qui sont complètement étrangers et même impossibles à la déclamation anglaise. En France, la langue a été si proprement filtrée pendant trois siècles par la vie jaseuse de la société, qu'elle a irrévocablement perdu toutes les expressions abjectes, les locutions obscures, tout le trouble et le commun, mais aussi toute cette saveur, toutes ces salutaires vertus, toutes ces magies secrètes qui sourdent et coulent sous la parole inculte. La langue française, comme la déclamation française, comme le peuple lui-même, ne sont appropriés qu'au présent, au besoin du jour. Les régions vaporeuses du souvenir et du pressentiment sont interdites à cette langue. Elle ne réussit qu'en plein soleil, et de là lui viennent sa belle clarté et sa chaleur. La nuit, avec son pâle clair de lune, ses étoiles mystérieuses, ses doux songes et ses spectres effrayants, lui est étrangère et peu accessible [116]. »

Le goût pour la demi-teinte et la déclamation nuancée, parfaitement adapté aux qualités de la langue, constitue un des éléments de continuité les plus marquants de l'école française lyrique et qui relie Gounod et Ambroise Thomas à Massenet puis à Debussy.

Le motif en musique

« Sur toute chose, Auber est homme d'esprit. Sa mélodie sourit, cause et fredonne. Comme il faisait des *mots* ravissants en conversation, il fait des *motifs* en musique. Le motif !... chose plus française encore qu'italienne, mélodie ingénieuse et précise, qui se fait petite pour être plus accomplie [117]. » Victor Massé, qui

examine *La Fiancée* et *Fra Diavolo,* « est tout d'abord frappé de l'abondance extraordinaire des motifs populaires. On fredonne, on chante toute cette musique, et l'on ne pense pas à la juger ; du reste, autant vaudrait analyser le mérite littéraire des proverbes[118]. » Le motif a les qualités d'un bon mot : il frappe l'esprit et se retient aisément. « Fredonner un motif de l'œuvre qui se joue pour la première fois, c'est la joie du public qui sort, c'est l'espoir du public qui entre. Après la première représentation des *Troyens*, personne ne chantait la plus petite phrase de l'opéra de Berlioz, et le public, trop présomptueux pour s'accuser lui-même, accusait le compositeur. Il reprochait à Berlioz de manquer de mélodie, de cette mélodie facile qui se passe d'accompagnement, qui secoue toute harmonie, cette guenille, et dont les orgues de Barbarie s'emparent[119]. » Au contraire, au sortir du *Domino noir*, un critique se rappelle « une série de motifs délicieux, un boléro très original, des trios charmants, des couplets pleins de grâce et de coquetterie » et relève tout particulièrement l'ensemble avec chœur (acte III, n° 12) où « se trouve un caquetage de nonnes, véritable chef-d'œuvre d'opéra-comique[120] ». Ce sont dans les années 1840, 1850, 1860, 1870, toujours les mélodies claires et plaisantes qui déterminent le succès d'un opéra-comique et même d'un opéra. Adolphe Adam doit sa réussite à son talent en la matière. La musique du *Toréador* (1849) est justement « parsemée de motifs délicieux » qui plaisent au public. Après la première de *L'Enfant prodigue* (1850) d'Auber à l'Académie de musique, on lit dans la *Revue et gazette musicale* : « C'est toujours la même profusion d'idées élégantes, faciles, aux rythmes vivaces, entraînants, qui s'emparent de l'oreille et se logent tout naturellement dans la mémoire[121]. »

Victor Massé définit plus précisément cette notion à travers l'exemple de son prédécesseur à l'Académie. La mélodie d'Auber « ne consiste pas dans la phrase développée d'une manière plus ou moins heureuse, elle est courte, et sa valeur réside surtout dans la tête de l'idée mélodique qui est presque toujours saillante. En un mot, sa faculté maîtresse est de trouver des thèmes... ou des motifs, selon l'expression qui semble avoir été inventée par lui[122] ». Wagner analyse le style d'Auber comme une captation de l'esprit de la chanson et insiste sur l'essence chorégraphique des motifs d'opéra-comique. C'est dans la « contredanse parisienne », explique-t-il, qu'il faut chercher « le trait fondamental » du caractère parisien[123].

Larousse, dont les collaborateurs sont plutôt conservateurs en matière musicale, constate que « malgré toutes les aberrations de certaines écoles, et particulièrement de celle de la musique dite "de l'avenir", il faudra toujours faire usage de *motifs* tant qu'on voudra faire de la musique qui ait le sens commun [124] ». On comprend mieux ce propos, partagé par l'ensemble de la critique française du milieu du XIXe siècle, en constatant qu'à la différence de Wagner qui lie le motif à un sens, lui donne une dimension dramatique et l'inscrit dans un flux musical puissant et varié, les Français ne reconnaissent à leur motif qu'un rôle de distraction et le veulent net et parfaitement distinguable du tissu musical. Si l'abus du motif est condamnable, sa disparition est ressentie comme une négation de la musique. Il ne reste plus au savant lexicographe qu'à donner des exemples, stupéfiants pour nous : « Si l'air *Au clair de la lune,* celui du *Roi Dagobert,* celui de *Malbrough s'en va-t-en guerre* sont des *motifs* vulgaires, celui de la Sérénade de *Don Juan,* la Romance de Bertha dans *Le Prophète,* l'Air d'Isabelle dans *Le Pré aux clercs,* constituent aussi des *motifs* et ne sont assurément pas à dédaigner. N'est-ce pas un admirable *motif* que le chant de la *Marseillaise,* et M. Wagner, avec toutes ses théories nébuleuses, avec son esthétique enragée, a-t-il jamais dans sa vie rencontré inspiration plus sublime, plus grandiose et plus entraînante ? »

L'art de Wagner, donnant l'impression, comme nous l'avons vu, de faire jaillir de toute part des idées musicales en un flot ininterrompu, va à l'encontre du souci d'économie des moyens considéré comme un garant de la clarté du discours par les critiques français : « L'essentiel, en musique, n'est pas d'avoir incessamment des idées [...], mais bien de savoir les mettre en œuvre, et le compositeur qui présenterait constamment des phrases mélodiques nouvelles, qui ferait succéder sans relâche les périodes aux périodes, conduirait rapidement ses auditeurs à la satiété, quelque heureusement d'ailleurs qu'il fût inspiré [125]. »

Bizet a par endroits, selon les journalistes de 1863, noyé la mélodie dans les richesses de son orchestre et perdu l'auditeur dans un mouvement dramatique trop puissant. Il est pourtant conscient du rôle fondamental que jouent de simples éléments mélodiques bien dessinés et mis en avant dans la trame sonore pour capter le public. En 1859, il explique à sa mère qu'aux plus forts musiciens français du moment « il manque le seul moyen que le compositeur ait de se faire comprendre du public d'aujourd'hui : le *motif,* que

l'on appelle à grand tort l'"idée". On peut être un grand artiste sans avoir le motif, et alors il faut renoncer à l'argent et au succès populaire ; mais on peut être aussi un homme supérieur et posséder ce don précieux, témoin Rossini. Rossini est le plus grand de tous parce qu'il a, comme Mozart, toutes les qualités, l'élévation, le style, et enfin... le *motif*[126] ». Alors qu'il parle d'un opéra bouffe qu'il achève *(Don Procopio),* il revient sur cette question fondamentale : « J'ai enfin découvert ce *sésame* tant cherché. J'ai dans mon opéra une douzaine de motifs, mais des vrais, rythmés et faciles à retenir, et pourtant je n'ai fait aucune concession à mon goût [...]. L'année prochaine je chercherai le motif dans le grand opéra, c'est beaucoup plus difficile ; mais c'est déjà quelque chose que de l'avoir trouvé dans l'opéra-comique. » Quelques mois après, il confie : « J'ai suivi le conseil du père Auber : j'ai un calepin, et j'ai déjà pris beaucoup de notes musicales. Cela pourra servir[127]. »

Le poids de la société sur l'esthétique de l'opéra français

L'art français, défini comme une conversation, correspond à une esthétique marquée par un savoir-vivre transposé sur le plan musical. Les stéréotypes, dont nous avons démonté le mécanisme, font partie des clichés que relève Max d'Ollone et qui « correspondaient aux gestes imposés par l'étiquette, aux formules de politesse des missives, des dédicaces[128] ». En général, les compositeurs, « en partie déterminés par leur milieu » et « malgré les coups d'aile qui les soulèv[ent] parfois », conservent « dans leur théâtre la politesse de leur enfance "bien élevée". Politesse vis-à-vis du public et des artistes, et aussi vis-à-vis des sons eux-mêmes qui évit[ent] sous leur plume les heurts grossiers et se cèd[ent] la place avec élégance[129] ». Une fois de plus, Auber représente la figure parfaite de ce monde musical, lui qui « jugeait aussi malséant qu'inutile de s'insurger contre les conventions sociales, quelles qu'elles fussent, et ne refusait pas plus de s'assouplir, au moins en apparence, aux opinions ou aux préjugés d'autrui que d'accepter avec une prompte résignation les exigences changeantes de la mode ou les conséquences non moins variées des révolutions politiques[130] ».

La musique dramatique, condamne Saint-Valry en 1863, devient « peu à peu un art collectif, une symphonie à laquelle les

voix humaines concourent pour leur part, un peu moindre peut-être que celle des instruments. Les individualités diminuent progressivement et finissent par se fondre dans une sorte de vaste ensemble très puissant et très complexe. Cette tendance que l'on pourrait regarder comme une transposition dans l'art des inclinations démocratiques me semble, je le dis franchement, très fâcheuse et vouée à une rapide stérilité [131] ». La crainte de l'intrusion de la pensée démocratique dans le domaine de l'esthétique est symptomatique d'une lassitude née des désordres qui ont bouleversé le XIXe siècle. Cette crainte trahit les aspirations d'un public soucieux, en art, de se divertir dans le confort de ses habitudes. Entre le monde héroïque, qui vit ses derniers instants sous la forme du grand opéra, et le monde réaliste, qui a des difficultés à s'imposer, l'opéra français vacille et hésite entre plusieurs tendances dont l'une, l'expression poétique, va dominer un temps sous la forme parfois édulcorée de l'opéra lyrique. Cet inter-règne, souvent médiocre chez les contemporains de Berlioz, Gounod et Bizet, Heine en a caricaturé immédiatement l'essence bourgeoise dans *De la France*, précisément réédité avec succès sous le second Empire : « Ce rapetissement de toute grandeur, cet anéantissement radical de l'héroïsme, sont surtout l'œuvre de cette bourgeoisie qui est arrivée au pouvoir en France par la chute de l'aristocratie de naissance, et qui a fait triompher ses étroites et froides idées boutiquières dans toutes les sphères de la vie [132]. » Le bourgeois, tel que le comprennent les Jeunes-France, « manifeste la prépondérance du réel sur l'idéal [133] ». Revitalisé par les légendes et les mythes wagnériens, le monde héroïque renaît à la fin du siècle, dans les drames de Reyer, Chausson, Chabrier ou d'Indy.

Le déclin de l'art lyrique français trouve son origine dans l'amour exclusif du public pour des valeurs éloignées parfois de toute considération esthétique élevée. « Il est évident, affirme Roger en 1863, que la génération actuelle opère une descente vers les choses matérielles de la vie. L'art n'est pas en grande considération près d'elle [134]. » Saint-Saëns s'indigne de l'incompétence de la critique musicale et de son esprit étriqué : « On ne dit pas aux musiciens : soyez grands, soyez forts, soyez sublimes ! mais soyez faciles à comprendre, mettez-vous à la portée du vulgaire [135]. » En matière d'art, explique-t-il, une force d'inertie considérable est à l'origine de graves erreurs de jugement. Les conventions sont les fondements, à une époque donnée, de la

création. Mais « les grands artistes [...] usent vite leurs outils [...] ; ils ont bientôt percé à jour la convention dont ils se servent pour exprimer leurs idées ; ils en créent une autre à leur usage et déplacent l'art avant que le public en ait, de son côté, senti la nécessité. De là une résistance furieuse [136] ». Il faut encore ajouter une certaine « haine de l'art » qui « travaille sans relâche au triomphe de l'esprit bourgeois et boutiquier sur l'esprit artistique, à la victoire des petites idées sur les grands sentiments [137] ».

Parlant de Gounod et des musiciens français dans les années 1860-1880, d'Ollone constate que « le conformisme et le conventionnel qu'on remarque dans leurs œuvres ne tient pas seulement à l'esthétique du moment, mais à leur nature d'homme façonnée par une éducation anti-révolutionnaire [138] ». Cet esprit de bourgeoisie existait dans toutes les classes de la société et prenait, toujours selon les propos de Max d'Ollone, les contours rassurants des valeurs classiques. « Son trait commun, ajoute-t-il, était le souci de l'ordre, la crainte de l'anarchie. Le sens commun et la règle étaient opposés à la "malsaine" inquiétude métaphysique et morale. Un certain goût pour le romantisme pouvait y trouver place, s'il restait dans les limites du pittoresque [139]. » Opposé à la figure révolutionnaire de Berlioz, Auber fut avec talent, comme le dit sans ménagement Hahn, « le chantre de l'amour bourgeois, du pittoresque bourgeois, de la poésie bourgeoise et de l'espièglerie bourgeoise. [...] Il incarna l'idéal lyrique de la classe moyenne en France et fut le Paul de Kock de la musique [140] ». Le 7 janvier 1855, dans un article de *La France musicale* intitulé « L'école parisienne », un chroniqueur exprimait la même idée, mais sous un jour plus favorable : « Au lieu de nous absorber dans les mondes imaginaires ou invisibles, la musique d'Auber nous attache à la vie réelle, à la vie de famille, à la vie douce, gaie, aimable ; cette musique, on l'aime comme on aime une sœur qui a toutes nos sympathies : il fait bon vivre avec elle, l'entendre à toutes les heures du jour. Les émotions qu'elle cause font du bien [...]. Si la phrase musicale est mélancolique, on pleure doucement sans que l'émotion agite péniblement les nerfs : c'est que... la physionomie d'une mélodie d'Auber, même quand elle pleure, n'est jamais tiraillée ni vieillie par les larmes ; elle reprend de suite sa gracieuseté habituelle, avec une sérénité d'expression qui réjouit le cœur. »

L'arrivée de Bizet dans le monde lyrique parisien donne une nouvelle forme à la querelle des anciens et des modernes et pose

le problème du rapport entre le compositeur, qui veut exploiter sa veine personnelle, et la société dans laquelle il est joué. Le créateur doit adapter son art aux cadres officiels. « Les compositeurs, écrit Roger, ont, devant eux, trois puissances avec lesquelles ils sont forcés de compter : le *public*, l'*État* et les *privilèges de théâtre*[141]. »

Ceux qui ne visent que la création d'un objet idéal, l'œuvre d'art, n'ont guère de chance d'être joués, alors que ceux qui conçoivent un « produit efficace », peuvent aspirer à la réussite. Les auteurs dramatiques comme les compositeurs abandonnent leurs prétentions esthétiques pour des prétentions sociales, si l'on peut dire. Jules Barbier résume en ces termes la transformation de la fin de *Mignon* où, conformément au roman, le personnage principal devait mourir : « C'est alors que, comme des gens pratiques que nous étions, nous nous dîmes : "Mais pour respecter cette disparition de Mignon, à peine indiquée dans le roman de Goethe, nous nous privions à plaisir de sept à huit cents représentations ! Il vaudrait beaucoup mieux les marier comme de braves bourgeois et laisser la place ouverte à leur nombreuse postérité[142] !" » Le goût du public est critère de jugement au sein même de l'élaboration créatrice.

Schématiquement, deux voies se dégagent dans la production dramatique française ; deux directions opposées. L'une est celle des Hugo et des Berlioz, l'autre des Scribe et des Auber[143]. L'une a tendance à se fonder sur la théorie (des idées) et à créer un *théâtre idéal*, parfois abstrait ou injouable ; l'autre sur la pratique (des recettes), et à représenter un *théâtre pragmatique*[144], concret. Les uns (surtout Berlioz[145]) peuvent mépriser le public des Philistins, les autres ne pensent qu'à le cajoler.

Parmi les hommes de théâtre, Scribe personnalise avec le plus de brio la voie de la réussite. Sa devise, comme celle d'Auber, aurait pu être « réussir c'est plaire ». « Scribe, explique Jean-Claude Yon, a finement compris qu'à côté des lettrés et des critiques, le public constituait désormais une force sur laquelle on pouvait s'appuyer pour se passer, si besoin, du soutien des premiers[146]. » « Il est clair, ajoute l'historien, que Scribe se voulait avant tout un bourgeois et que son théâtre, qui certes veut divertir et non éduquer, exprime une vision bourgeoise de la société[147]. »

Réussir, c'est accepter le parisianisme musical dont hérite le second Empire et, avant de pouvoir aborder le Grand Opéra

réservé aux maîtres reconnus, donner à son œuvre le cachet subtil mais sans doute désuet (en regard des « avancées » musicales du milieu du siècle) d'une conversation. Abandonner le modèle qu'Auber symbolise est ressenti comme une rupture avec l'idée centrale de l'opéra français reliant musique, langage et société. Paul Scudo peut écrire que la France « n'a jamais rencontré un compositeur plus sympathique, mieux inspiré de son esprit aimable, gai et frondeur, et plus apte à exprimer en *musique*, non pas le sentiment profond de l'amour et les fortes passions du cœur humain, qui ne sont guère dans son tempérament, mais cette fleur de galanterie qui règne dans la *langue* et dans la nation depuis la formation de la *société polie* [148] ».

L'âme allemande et la société française

Art d'agrément cherchant d'abord à divertir, l'opéra français présente une certaine forme de classicisme qui tend à se scléroser en académisme – travers accru par une manière de parisianisme musical. Il y a comme la crainte, peut-être due à une formation incomplète ou à une défaillance culturelle nationale, de se perdre dans les arcanes abstraits du discours musical et, du même coup, de ne plus se divertir. En France, note Reyer, « notre éducation musicale laisse encore beaucoup à désirer, [...] nous n'aimons point assujettir notre imagination à de trop longs efforts pour pénétrer le sens de l'idée qui se présente à nous sous une forme inaccoutumée, et qu'il nous paraît plus simple de blâmer que d'approfondir. Pour les Allemands, la musique est une étude ; pour nous, elle n'est le plus souvent qu'une distraction [149] ». François Stroepel croit nécessaire, en 1835, d'expliquer aux Français à quel point l'art allemand diffère des pratiques musicales parisiennes et publie un article, « Essai pour servir à l'appréciation de la musique allemande » : « En Allemagne, la musique n'est pas un simple amusement de mode ; elle représente le plus beau et le plus répandu de tous les arts, celui qui offre à un peuple sensible ses joies les plus pures ; elle est pour ce peuple le compagnon inséparable de ses prières comme des fêtes religieuses et nationales ; elle est pour lui une source inépuisable de pieuse et sublime poésie [150]. » La musique, pour les Allemands, est une question d'âme, de vie intérieure ; pour les Français, une question de société, de distraction.

Il est courant de voir les commentateurs insister sur le sérieux des Allemands à l'endroit de la musique. Ces derniers « ne comprennent pas toujours, mais toujours ils désirent comprendre et l'abstraction de certaines œuvres ne les épouvante pas. Chez nous, il n'en est pas ainsi : nous voulons saisir le sens de ce que nous entendons sans prendre jamais la peine de réfléchir ou de chercher, nous demandons qu'on nous amuse et fuyons les sommets d'un art transcendant qui ne nous charme plus dès qu'il exige de notre pensée le plus léger travail [151] ». Cette tournure d'esprit peut expliquer une certaine résistance des Français au Romantisme, qui cherche à développer ce qui est hors-norme ou tout simplement du domaine de la vie intérieure, à capter les forces profondes de l'existence et de l'ailleurs. Quand le grand opéra met en scène les thèmes romantiques, il vise à l'effet (souvent magnifique) qu'il peut en tirer et non à l'ouverture sur le monde des idées ou à l'évocation inquiétante et mystérieuse de l'être humain et de l'univers, présentés dans l'opéra allemand du XIXe siècle, de Beethoven à Wagner en passant par Weber. À l'*intériorité* germanique est préférée l'*extériorité* du spectacle, à l'Idée, l'Image. « Si les Français ont compris cette musique », s'exclame en analysant *Robert le Diable*, Gambara, le personnage créé par Balzac, « C'est parce qu'elle offre des idées, dit le comte. – Non, c'est parce qu'elle présente avec autorité *l'image* des luttes où tant de gens expirent, et parce que toutes les existences individuelles peuvent s'y rattacher par le souvenir [152]. » Meyerbeer est bien en cela un compositeur français. Schumann, incarnation de l'âme romantique allemande, comme l'a merveilleusement dit Marcel Brion [153], ne s'y est pas trompé en rédigeant des articles assassins dans sa nouvelle gazette musicale *(Neue Zeitschrift für Musik)* : « Stupéfier ou chatouiller, telle est la plus chère devise de Meyerbeer, et il y réussit fort bien auprès de la canaille. Il est à la fois médité et creux, superficiel et profond [154]. »

Les thèmes du fantastique et de l'horreur ont été utilisés sur la scène française beaucoup plus tôt qu'on ne l'imagine, mais privés de leur fonction métaphysique et réduits à leur effet physique – phénomène que l'on rencontre aussi en littérature, comme le souligne Paul Bénichou en signalant l'apport de Charles Nodier en ce domaine : « Dès 1830, Nodier développe une doctrine du fantastique, déjà dispersée dans son œuvre antérieure. Le fantastique, on le sait, était à la mode alors, sous

l'influence d'Hoffmann et de ses contes, qu'on venait de connaître en France ; ce qu'on y voyait communément, c'était une mine de fictions d'un genre nouveau. Nodier, dans l'article qu'il consacre au fantastique, fait, au contraire, de cette notion un usage philosophique grave[155].» Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, on peut compter quelques partisans du genre sombre et du décor terrifiant au théâtre. Au début du XIXe siècle, le mélodrame montre comment les pièces les plus hautement tragiques ne sont appréciées que pour leur potentiel d'effets et comment ne sont retenus que les éléments extérieurs et souvent horribles du monde surnaturel. *Hamlet* est transformé en féerie ou en pantomime mêlée de danses avec dénouement infernal. Le visuel domine le spirituel, comme l'exprime le titre de l'adaptation de Jean-Baptiste-Augustin Hapdé : *Les Visions de Macbeth ou les Sorcières d'Écosse,* mélodrame en trois actes à grand spectacle, imité du théâtre et du genre anglais[156]. En 1828, *Le Chasseur noir* de Benjamin Antier et Théodore Nézel[157] met en scène le célèbre Frédérick Lemaître et un mystérieux personnage (le rôle-titre) portant toujours un masque, arraché à la dernière scène : « Tout le monde pousse un cri d'horreur en voyant sous le masque la tête d'un squelette. » On retrouve F. Lemaître en Méphistophélès, dans le *Faust* (« drame en trois actes imité de Goethe ») d'Antony Béraud et Jean-Toussaint Merle à la Porte-Saint-Martin la même année[158]. Seul subsiste le canevas fantasmagorique. Dès la deuxième scène, Faust aperçoit un « fantôme épouvantable ». La scène 5 se déroule dans la cabane (« confus amas de figures extravagantes ») de Bembo, « la plus renommée des sorcières du Broken ». La scène 10 présente « un site effrayant » comparable à celui de la Gorge aux loups mais qui aboutit à une vision d'horreur totale : « Des mères, tenant dans leurs bras leurs enfants égorgés, fuient devant des troupes d'assassins [...] ; des hommes, tenant leur tête dans leurs bras, passent et se balancent sur la montagne. Des bourreaux amènent, au milieu des sorciers, un juge prévaricateur, et l'égorgent aux cris de fureur et de vengeance de tous les témoins de cette horrible scène ». La pièce s'achève sur un tableau dantesque : « Le théâtre est partagé en deux ; en bas, l'enfer et Faust tourmenté par les démons ; en haut, le paradis et tous les anges groupés autour de Marguerite. »

Symptomatiquement, *Robin des bois (Der Freischütz)* est donné exceptionnellement à l'Odéon en *spectacle* de nouvel an, le

1er janvier 1826, « rajeuni, annonce *Le Corsaire,* et considérablement augmenté de féerie. On y verra une décoration *neuve* et un spectacle entièrement nouveau dans la scène de la conjuration. M. Ciceri a, dit-on, épuisé toutes les ressources de sa brillante imagination pour inventer les diables, monstres, larves, spectres, fantômes, démons, farfadets, etc., qui figurent dans cette fantasmagorie [159] ». Avec Weber, le spectacle passe dans la partition, et le frisson, amplifié par la musique, ébranle l'auditeur au plus profond de son être ; mais il faut du temps aux Français pour se détourner de l'élément spectaculaire et *entendre* cela, car leur conception du théâtre lyrique est tout autre et l'influence du modèle italien beaucoup trop marquante encore. Lors des représentations de la troupe allemande en 1829, la *Revue musicale* fait ce constat en rendant compte de l'interprétation de *Fidelio* : « Nous reconnaissons que rien ne ressemble moins à la moelleuse période italienne, si complètement arrondie et avec tant d'indépendance, que les phrases de chant souvent hachées et toujours traitées en esclaves par le génie dominateur de Beethoven. Les gens impatients et *primesautiers,* qui veulent que la musique leur procure un délassement facile, où la réflexion n'ait rien à mettre du sien, n'y trouveront pas leur compte. » Au déroulement clair du chant italien s'oppose le caractère « des inspirations allemandes, qui paraissent un instant, s'échappent aussitôt, se montrent sous une autre forme, et subissent sans relâche une foule de transformations » ; ainsi s'opposent les « cantilènes méridionales » à la musique née « de l'imagination rêveuse et contemplative des peuples du Nord [160] ». Une fois de plus, la France, entre Nord et Sud, est le lieu d'une lutte d'influence, ce qu'a compris dès 1824 un des rares partisans, pour l'époque, du théâtre lyrique allemand : « Le triomphe à l'Odéon des opéras empruntés à l'école allemande, portera un coup terrible au fanatisme ultramontain. Nous apprendrons [...] à connaître des auteurs que la mode ne nous avait point imposés ; le Rhin ne sera plus une barrière à notre enthousiasme lyrique, et si nous avons été chercher des idoles dans les hameaux de l'Italie dégénérée, nous formerons dorénavant une brillante alliance avec les Orphées d'un pays qui a vu naître Gluck et Mozart [161]. »

À l'opposé de la musique italienne, qui s'est épanouie dans la musique vocale, Roqueplan situe la musique allemande, portée par le genre instrumental et symphonique [162]. Ainsi, il faut comprendre la relation entre voix et orchestre comme la

transposition du couple extériorité-intériorité (ou Italie-Allemagne) au cœur de la musique.

Nous le faisions remarquer plus haut, une telle opposition, France et extériorité / Allemagne et intériorité, est en relation avec les organisations politiques spécifiques des deux pays. Wagner le dit fort bien, résumant dans un article de 1840 comment l'Allemagne est devenue musicienne, pour reprendre une expression célèbre. L'Allemagne morcelée favorise une pratique musicale de chambre, qui vise le contentement intérieur et la vérité profonde des émotions et des idées, sans se préoccuper du goût d'un public. La France, fortement centralisée, aime l'apparat, la représentation et fait de l'acte musical un acte social comme nous l'avons déjà constaté. On y recherche le succès immédiat en faisant appel à toutes sortes d'artifices. L'Allemand « aime l'art musical pour l'art lui-même, à cause de sa divine essence, et non comme un moyen vulgaire d'irriter ses passions, ou comme un instrument de fortune et de considération ». Le « défaut de centralisation », explique Wagner, a « contribué éminemment à maintenir parmi nous le caractère intime et familier de l'art musical[163] ». Quelques semaines avant la représentation du *Freischütz* à l'Opéra, Wagner veut faire comprendre au public français l'essence germanique de l'œuvre et de la légende qu'elle reprend : « La tradition du Freischütz porte [...] profondément l'empreinte de la nationalité allemande. Chez tout autre peuple, le diable eût été probablement de la partie ; le diable est toujours en jeu partout où il arrive un malheur. Mais ce n'est que chez les Allemands que l'élément démoniaque pouvait se manifester sous des formes aussi mystiques, avec le caractère de mélancolie rêveuse ; que la nature extérieure pouvait se confondre aussi intimement avec l'âme de l'homme, et produire des émotions aussi naïves et aussi touchantes[164]. » Le futur auteur de *Tristan* se fait pédagogue et caractérise admirablement les forces enfouies au tréfond de l'être et du monde qui sourdent dans la partition de son devancier : « Ah !, s'exclame-t-il, si vous pouviez, si vous vouliez voir et entendre le véritable *Freischütz* allemand, peut-être seriez-vous initiés à cette vie intime et méditative de l'âme qui est l'apanage de la nation allemande ; vous vous familiariseriez avec les douces et candides émotions qui vous font tour à tour désirer la présence de la bien-aimée et la solitude des bois ; peut-être comprendriez-vous cette horreur mystérieuse, ces sensations indéfinissables pour lesquelles votre

langue n'a pas de nom, et que par de magnifiques décors, par des masques diaboliques vous cherchez vainement à traduire[165]. » Aussi, transformer le *Freischütz* pour qu'il suive les conventions françaises du grand opéra est-il un contresens : « *l'appareil extérieur* que l'on aura adapté à l'œuvre de Weber » s'oppose à « l'enthousiasme rêveur » que « l'œuvre originale provoque chez les Allemands[166] ».

Fécondation germanique – Identité française

La pénétration du répertoire et de l'esprit allemands dans le théâtre lyrique français se produit en trois vagues, portées par les opéras de Mozart, Weber puis Wagner. La première, venue du XVIIIe siècle et sous les atours de l'opéra italien[167], n'a pas de peine à infiltrer l'édifice lyrique parisien. La deuxième, d'abord repoussée par les murailles de l'esthétique ultramontaine, va féconder le sol français, au milieu du siècle, en apportant un matériau sonore nouveau, nécessaire à la création d'une *poésie d'opéra*, que l'on peut situer, schématiquement, « entre physique et métaphysique », pour reprendre les termes que nous utilisions plus haut, – cependant que les traductions d'œuvres littéraires (notamment le *Faust* de Goethe) commencent à porter leur fruit et provoquent une impulsion créatrice. Puis l'opéra lyrique, malgré des continuateurs glorieux tels que Massenet, se verra recouvert à son tour par la vague du wagnérisme. Remarquons que l'habitude de la critique à ne juger que des apparences fera condamner pour wagnérisme certaines partitions qui eurent le « tort » d'être construites sur un livret empruntant largement aux thèmes wagnériens[168]. Parmi celles-là, la splendide *Gwendoline* de Chabrier, où la légende saxonne, le cri des hordes de guerriers danois « Ehayo », l'offrande d'une couronne de fleurs par Gwendoline au terrible Harald, le thème de la fusion dans la mort, le bûcher final, rappellent nombre de scènes de *Tristan*, de *La Tétralogie* ou de *Parsifal*. Mais la musique, à part quelques sonorités cuivrées et quelques harmonies que l'on peut qualifier de wagnériennes, dénote une puissante originalité et ouvre la voie, en bien des endroits, à un impressionnisme lyrique.

Parallèlement aux partitions d'opéras, d'autres œuvres ont pu exercer une influence sur les compositeurs français, des œuvres de piano, de musique de chambre ou de musique

symphonique [169]. Haydn, dès la fin du XVIIIe siècle, puis Beethoven, Mendelssohn et Schumann, parmi d'autres, ont permis, à leur manière, la fécondation de la musique française par la muse germanique. Rappelons, pour exemple, l'amour que Bizet porta à Schumann et qui ne peut être négligé si l'on veut comprendre la richesse de son langage harmonique, jusque dans *Carmen*.

Si l'influence germanique a été nécessaire à l'opéra français, elle s'est transformée en hégémonie esthétique dans les dernières décennies du XIXe siècle. On sait comment un groupe de musiciens français a bataillé pour « s'évader d'Allemagne [170] » et réaffirmer des valeurs essentiellement françaises ou composer, comme le dit Debussy, non plus d'après Wagner mais après Wagner ; on sait comment, dans l'entre-deux-guerres, de jeunes créateurs, se frayant une voie entre wagnérisme et debussysme et encouragés par Cocteau, cherchèrent la simplicité au lieu du flou et du vague : « On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy, comme dans la brume Wagner, mais on y attrape du mal [171]. »

Avant ces réactions, parfois brutales, souvent salutaires, la dernière vague montante de l'influence germanique a pu faire craindre une perte d'identité française. Delibes, s'entretenant avec Lalo, exprime son désarroi : « Le wagnérisme nous envahit, nous submerge. Dans ma classe de composition, au Conservatoire, mes élèves y pensent sans cesse, en parlent entre eux, m'en parlent à moi-même. Que devons-nous faire, nous musiciens d'une autre génération ? Rester indifférents, insensibles à ce mouvement universel, ou bien évoluer avec notre temps, modifier nos idées, nos manières, notre art enfin ? – Delibes, répond Lalo, j'admire infiniment Wagner. Mais je n'ai rien à faire de lui [172]. » Lalo donne une explication dans une lettre du 19 mai 1888, adressée à Adolphe Jullien après la création du *Roi d'Ys*. Il confesse avoir voulu écrire un véritable drame lyrique puis avoir reculé devant la tâche : « Seul, jusqu'à présent, le colosse Wagner, l'inventeur du vrai drame lyrique, a été de taille à porter un pareil fardeau ; tous ceux qui ambitionnaient de marcher sur ses traces, en Allemagne ou ailleurs, ont échoué [...]. Il faudra dépasser Wagner pour lutter sur son terrain avec avantage, et ce lutteur ne s'est pas encore révélé. – Quant à moi, je me suis rendu compte, à temps, de mon impuissance et j'ai écrit un simple opéra [...] ; cette forme élastique, permet encore d'écrire de la *musique* sans pasticher les devanciers [173]. »

Conclusion

Lors de notre parcours[1] qui a débuté par la description des conditions matérielles, pour aboutir à la mise en évidence des principes les plus abstraits de la création lyrique française, nous avons constaté toute l'importance d'une écriture à la fois littéraire, musicale et scénique. Le théâtre lyrique est impensable sans prendre en compte ces trois dimensions – non pas isolément, mais comme un tout. Livret, partition, décors, costumes, mise en scène, chorégraphie font appel à autant de personnalités qui définissent les contours d'un opéra. Qui peut être considéré comme le père de cette œuvre protéiforme ? Les interprètes eux-mêmes ne sont pas à négliger, qui ont pu inciter le compositeur à retoucher des mélodies ; le public lui aussi a pu, par ses réactions, conduire à couper telle ou telle scène au fil des représentations. Ainsi se définit un critère d'efficacité (dont les modalités peuvent varier avec le temps) pour une œuvre considérée d'abord comme un objet destiné à plaire. L'interprétation et l'édition critique doivent prendre en compte ce phénomène. Comme l'opéra italien dont hérite Rossini, l'opéra français est un objet mobile, vivant et non pétrifié. Plus globalement, l'histoire du théâtre lyrique au XIXe siècle peut être étudiée comme la fixation de plus en plus précise et définitive d'une œuvre, produit parfait et intouchable, déterminée par un sujet-créateur de plus en plus autonome et « unique[2] ». Elle aboutit à la transformation de l'opéra, qui cesse d'être une œuvre à situer dans une famille, répondant à des critères connus qui la prédéterminent de façon importante (ne serait-ce qu'à travers son genre), pour devenir un objet singulier[3].

L'opéra est une pièce mais, plus qu'une simple forme de théâtre chanté, il est un *théâtre recomposé*. Il possède en propre des principes, inapplicables sur une scène théâtrale ordinaire, qui imposent une conception particulière de l'espace, du temps, de la vraisemblance et de la poésie. Dans le théâtre lyrique, les émotions et les évocations ne sont pas dévolues au seul langage littéraire. Les vers des librettistes sont fort peu « poétiques ». C'est la musique qui apporte l'essentiel de cette dimension. De la fusion efficace des deux écritures, poétique et musicale, naît la *poésie d'opéra*, nouvellement reformulée en France par Gounod et défendue par Berlioz. Le spectateur perçoit le texte et la mise en scène comme un ensemble de signaux apportant un sens ou un type d'émotion. La musique vient alors peupler de sensations et d'images l'imagination de l'auditeur, par son pouvoir propre et à travers des clichés comme les figures suggestives ou l'emploi des instruments selon une typologie particulière, par son aptitude à créer des atmosphères. *Pelléas et Mélisande* de Debussy s'inscrit dans cette perspective. Cet opéra, souvent jugé inclassable, marque sans doute le point d'aboutissement d'une branche de l'école lyrique française attachée à la poésie d'opéra. Il y a dans le texte de Maeterlinck, selon les propres termes de Debussy, « une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral [4] ».

L'opéra français est, de fait, anti-révolutionnaire. En ce sens, il est demeuré longtemps imperméable à certaines forces romantiques qui tendent à briser les cadres dans lesquels l'être humain (et l'artiste plus particulièrement) se sent prisonnier. L'opéra français est un art de société ; il s'oppose à l'idée d'individualité créatrice toute puissante et à la liberté d'expression totale. Cependant, sous la forme de l'opéra lyrique, il réalise l'union impossible de deux voies antithétiques du Romantisme : le goût pour la théâtralisation et la recherche de l'intimité. L'intériorité chère aux Allemands se manifeste dans leur littérature sous la forme du rêve, de l'analyse et de l'introspection mais prend aussi, parfois, les allures d'une exploration de l'univers domestique. La maison, le noyau intime d'une vie faite d'actes simples, environnée d'objets familiers, est au cœur d'un Romantisme qui s'est manifesté aussi chez quelques auteurs français [5] et que Gounod puis Massenet ont peut-être le mieux exprimé dans la musique lyrique, souvent en partant d'œuvres clefs du génie allemand dont ils ont gommé les âpretés et retenu, ou même développé, les éléments en

demi-teinte que nous avons évoqués. Avec eux, l'opéra met en scène l'espace privé, réalise une poétique de la confidence et dévoile les liens étroits qui unissent l'être à son environnement[6]. En outre, renvoyant le spectateur à sa propre expérience du monde sensible, la poésie d'opéra est un des aspects principaux du réalisme touchant l'expression lyrique.

Le souci de réalisme, qui caractérise l'évolution de l'opéra du XIXe siècle, passe d'abord par le filtre d'une écriture stéréotypée. Philippe-Joseph Salazar rappelle comment à partir de Rossini s'est échafaudé « un triple réseau qui sature les possibles de l'opéra : une typologie précise des voix, qui fonctionne au fantasme bourgeois [selon lequel] les sexes sont à l'opéra ce qu'ils sont dans la réalité ; une typologie des emplois dramatiques qui permet de ne rien laisser au hasard et d'intégrer dans l'opéra la triangulation dramatique ; [...] une codification des scènes à jouer[7] ». La projection sur scène d'une certaine expression brute, allant à l'encontre du bon ton de la conversation, trouve une première forme dans l'esthétique de l'effet et du choc propre au grand opéra. Mais les situations exceptionnelles, les émotions fortement stylisées, amplifiées par les mouvements impressionnants d'entités collectives chorales, demeurent éloignées d'une exploration des sentiments humains réels d'un individu. Il faut attendre *Carmen*, un des principaux opéras précurseurs du vérisme, pour atteindre à une véritable « représentation de sentiments humains mis à nu[8] ».

L'exotisme musical permet de ménager réalisme et merveilleux. En restant assujetti à l'idée de « belle nature », construit sur un Orient, ou un ailleurs, rêvé par la société française, il se détourne de l'authenticité et introduit de façon vraisemblable l'enchantement vocal à travers des figures féminines au chant envoûtant. Mais en intégrant progressivement des éléments étrangers sous la forme de figures suggestives, en se dégageant des représentations conventionnelles, il renvoie de plus en plus précisément à un monde caractérisé, réel. Il demeure néanmoins impossible de transposer tel quel le matériau sonore rapporté par les musiciens-voyageurs : il ferait éclater le système tempéré et le système tonal. L'Ailleurs ne peut donc s'exprimer directement, par son image sonore propre. Le personnage exotique reste une figurine modelée par l'imaginaire français. L'exotisme lyrique français ne représente pas l'altérité en soi, mais le sentiment français de l'altérité. Durant une bonne partie du siècle,

l'Autre n'est qu'une image ; puis, stylisé et poétisé, le matériau exotique imprègne le langage musical et devient élément de fécondation et de renouveau, portant en germe seulement un phénomène dont seul le xxe siècle verra l'extraordinaire potentiel, jusque dans les plus récentes compositions inspirées des polyrythmies africaines par exemple. Or, ce n'est précisément plus dans un opéra que se produit ce travail, mais au sein d'une « pure » élaboration sonore, afin de régénérer ou élargir le champ musical. Choisir un sujet exotique, c'était faire de l'Autre et de l'Ailleurs un spectacle.

Le réalisme touche progressivement tous les niveaux de l'écriture lyrique. L'opéra à numéros, sectionnant le temps, fait place au drame lyrique, au mouvement continu ; le syllabisme est préféré à la vocalise ; les ensembles (pur artifice lyrique) sont réduits en nombre ; la couleur locale et la couleur temporelle apportent un sentiment d'authenticité. Remarquons les limites et les dangers de cette voie qui domine à la fin du xixe siècle et au début du xxe siècle : d'une part, le compositeur se prive de la vocalise et de la somptuosité de la polyphonie vocale ; d'autre part, la couleur locale et la couleur temporelle peuvent conduire à une perte d'identité et réduire la création à un pastiche. Enfin, le sentiment d'un iatus peut naître entre la description réaliste la plus prosaïque, qui se manifeste dans le naturalisme d'un Bruneau, et la nature artificielle du discours chanté.

Nous avons noté qu'une grande part de l'opéra français est, dans la première moitié du xixe siècle, et même au-delà, soumise à un devoir de distraction et à une esthétique de la conversation, dont on peut trouver le modèle dans la production d'Auber. Cet art mesuré est, d'une certaine façon, le reflet des propriétés de la langue française au ton modéré, située, comme l'école musicale française, entre les formes sonores plus tranchées des langues allemande et italienne, entre Nord et Sud. Le goût, l'idéal de la conversation sont français. Victor Hugo exprime une idée similaire quand, renouant avec la théorie des climats d'un Montesquieu[9], il développe ses pensées sur « l'idiome français » et arrive à une idée du juste milieu dont nous avons vu l'importance : « L'équilibre des consonnes et des voyelles s'établit dans les langues intermédiaires, lesquelles naissent des climats tempérés. C'est là une des causes de la domination de l'idiome français. [...] Le français [...] appuyé sur les consonnes sans en être hérissé [comme l'allemand], adouci par les voyelles sans en être affadi

[comme l'italien], est composé de telle sorte que toutes les langues humaines peuvent l'admettre. Aussi ai-je pu dire et puis-je répéter ici que ce n'est pas seulement la France qui parle français, c'est la civilisation [10]. » L'art lyrique français de la pondération trouve un nouveau souffle dans le troisième quart du XIXe siècle, se démarquant de l'influence rossinienne et se rapprochant de l'Allemagne, mais sans s'abandonner encore, comme ce sera le cas au temps du wagnérisme, à l'esthétique germanique.

Il existe aussi un juste milieu temporel. Nous avons constaté qu'au cours du XIXe siècle, le répertoire s'enrichit de reprises d'œuvres du XVIIIe siècle et que la production contemporaine assimile des éléments stylistiques tirés de ces œuvres afin de créer une couleur temporelle. Finalement, ce néo-classicisme naissant se comprend aussi comme une recherche d'équilibre. L'usage d'une musique du passé permet de compenser, à l'intérieur d'une œuvre, les audaces insufflées dans l'art présent par la musique de l'avenir. Il répond, de plus, à la recherche romantique d'un monde ancien, idéalisé, ou encore à une fuite hors du monde réel présent.

La prudence littéraire des Français du début du siècle, qui n'acceptent qu'un romantisme mitigé et un renouvellement artistique modéré, leur effort pour unir le passé et le présent, la tradition et le cosmopolitisme, se sont perpétués à travers l'opéra. Ce que proclame le manifeste du *Globe* le 15 septembre 1824 ne manque pas de faire penser à certaines positions des critiques musicaux, que nous avons évoquées, à cette aspiration à un « renouveau conservateur » qui marque en profondeur la création lyrique : « Ni nous n'applaudirons à ces écoles de germanisme et d'anglicisme qui menacent jusqu'à la langue de Racine et de Voltaire ; ni nous ne nous soumettrons aux anathèmes académiques d'une école vieillie, qui n'oppose à l'audace qu'une admiration épuisée, invoque sans cesse les gloires du passé pour cacher la misère du présent, et ne conçoit que la timide observation de ce qu'ont fait les grands maîtres. »

Le juste-milieu choisit une voie médiane, concilie des styles ; mais pour accomplir ce choix ou concilier, il est nécessaire d'avoir devant soi un large éventail de possibilités ; c'est pourquoi l'éclectisme se trouve naturellement à la base de l'esthétique du XIXe siècle français, tout particulièrement dans le grand opéra où la diversité des moyens utilisés doit contribuer à l'étonnement et au divertissement du public.

Le système français centralisé et le parisianisme accroissent le sentiment qu'il faut entrer, bon gré mal gré, dans les rangs et suivre l'exemple des aînés. Ce qu'écrit madame de Staël dans les années 1810 est toujours valable sous le second Empire : « Le souvenir des convenances de société poursuit en France le talent jusque dans ses émotions les plus intimes ; et la crainte du ridicule est l'épée de Damoclès qu'aucune fête de l'imagination ne peut faire oublier [11]. » L'artiste doit avant tout respecter le goût émanant de la société, et cette connaissance « sert surtout à connaître ce qu'il faut éviter [12] ». L'explication d'un relatif échec de l'opéra français au regard de la postérité réside sans doute dans la confusion des principes du goût et des principes « qui dépendent des relations de la société [13] ». Une confusion entre la destinée sociale et la recherche esthétique caractérise une bonne part de notre production lyrique. Le bon ton en société correspond au bon goût dans les arts. Comme celui-là « sert à cacher ce qui nous manque [14] », celui-ci peut conduire à la superficialité. Pénétrer au cœur de l'art lyrique français ne peut se faire sans reconstruire les conditions sociales mais aussi politiques qui commandent la genèse, la représentation et la réception d'une œuvre. L'opéra est la résultante d'un jeu de forces de diverses natures. Le compositeur doit manœuvrer, discuter, au sein de cette aire d'influences, d'attractions et de répulsions ; il lui faut négocier avec les pratiques du monde social qu'il veut conquérir et avec les acteurs dominants. Car ce sont elles et eux qui imposent les cadres dans lesquels l'acte esthétique est possible. L'ensemble des contraintes qui pèsent sur les créateurs parisiens est considérable. Il conduit à une sorte de déterminisme esthétique qui tend à minimiser le rôle de l'originalité ou de la personnalité au profit d'un art académique. Les différentes convenances auxquelles il faut se soumettre imposent un champ d'action esthétique. C'est face à ce terrible constat que le compositeur d'opéras doit, selon ses ambitions artistiques et sociales, mais aussi ses aptitudes, choisir une voie. Même un Debussy sera tenté, avec *Rodrigue et Chimène* (entrepris en 1890, abandonné en 1892), d'accepter de « rentrer dans le rang [15] », de composer un grand opéra dans le seul but de réussir, c'est-à-dire gagner de l'argent et l'estime.

L'opéra français codé fait du genre une grille de lecture. Les propos de Pougin à la création de *Carmen*, œuvre qui se présente clairement sous la forme d'un opéra-comique, sont, à ce titre, lumineux : « Nul n'ignorait que M. Bizet avait affiché hautement,

en mainte occasion, le mépris le plus complet pour le genre de l'opéra-comique et pour le génie de son représentant le plus glorieux dans le passé, Boieldieu. On se demandait donc avec une certaine anxiété si l'auteur des *Pêcheurs de perles*, rompant violemment avec des traditions plus que séculaires, allait essayer d'imposer, à la scène illustrée par tant d'aimables chefs-d'œuvre, une poétique nouvelle et incompréhensible, ou bien si, se séparant avec éclat de la petite chapelle dont jusqu'alors il avait fait partie, il ferait lui aussi "des concessions au public" et entrerait dans une voie féconde et pour lui pleine d'avenir[16]. »

À la fin du XIXe siècle, Massenet a trouvé le succès en choisissant des sujets mêlant la plupart des courants littéraires développés au cours du siècle et correspondant ainsi à la sensibilité de son public fin de siècle. Sa musique a réuni les éléments essentiels de l'esthétique française dans un cadre plus lâche que les genres traditionnels devenus archaïques, et auquel les spectateurs ont eu le temps de s'habituer depuis les expériences de Gounod. Le refus d'une profondeur d'expression trop marquée, la prédilection pour des sentiments « médians », l'écriture musicale organisée à partir de phrases caractérisées (des motifs), etc., constituent ces éléments que Paul Landormy, parmi de nombreux musicographes, relève avec une certaine lourdeur de pensée, au début du XXe siècle : « Certes, la musique de Massenet n'est pas de la "grande musique". Elle n'exprime pas d'ordinaire des sentiments très nobles, ni très profonds, ni très variés, – ou, si elle veut les exprimer, elle y réussit mal. Et puis, elle use de procédés souvent un peu sommaires et qui ne se renouvellent guère. / Mais n'y-a-t-il que la "grande musique" ? / Dans son domaine restreint, la musique de Massenet est charmante. Elle a son caractère personnel, original. Une phrase de Massenet se reconnaît dès les premières notes[17]. »

Dans une lettre de 1871 adressée à madame Halévy, Bizet confesse qu'en « art [...], ce qui fait le succès, c'est le *talent*, et non l'*idée*. Le public [...] ne comprend l'idée que plus tard. Pour arriver à ce *plus tard*, il faut que le talent de l'artiste, par une forme aimable, lui fasse la route facile et ne le rebute pas dès le premier jour[18]. » Il prend alors comme exemple le compositeur le plus représentatif de l'art parisien, qu'il oppose au créateur le plus atypique du XIXe siècle français : « Auber, qui avait tant de talent avec peu d'idées, était presque toujours compris, tandis que Berlioz, qui avait du génie sans aucun talent, ne l'était presque jamais ! »

Annexes

Annexe 1 : Les sources des *Pêcheurs de perles*

Nous ne prenons ici l'opéra de Bizet que comme exemple particulièrement significatif des problèmes de sources et de versions.

Les sources littéraires

Lesley A. Wright est la première personne à avoir étudié les trois sources des Archives nationales [1]. La chronologie des trois livrets manuscrits est aisée à établir. L1, destiné simplement à être lu par la censure, est resté totalement vierge. L2, le livret du souffleur, a été copié sans doute au même moment que le livret précédent. Le texte est le même avec des ajouts et des coupures indiqués. L3 est vraisemblablement la copie du précédent ou d'un autre livret ayant suivi la même évolution que L2. En effet, certains mots biffés dans le livret du souffleur ont totalement disparu du livret de travail L3.

L1 - Livret manuscrit ; A.N. cote [F/18/737 ; livret déposé au bureau de la censure par L. Carvalho le 11 août 1863.
L2 - Livret manuscrit ; A.N. cote [AJ/13/1158 ; livret du souffleur.
L3 - Livret manuscrit ; A.N. cote [AJ/13/1158 ; livret pour la mise en scène.
L4 - Livret édité ; Paris, Michel Lévy Frères, [fin 1863-1864] ; B.N. Impr. [8° Yth 13 689.

Les sources musicales

Il faut ajouter à l'édition du chant-piano [2] (P1), la partition manuscrite du conducteur de la création, retrouvée dans le fonds de l'Opéra-Comique (C) et les partitions éditées après la mort de Bizet, faisant apparaître de nouvelles versions de l'œuvre (P2, P3, P4) :

C - conducteur manuscrit, 1863. Réduction de l'orchestration sur 6 portées.
P1 - partition chant-piano. Paris, Choudens, [oct.-nov. 1863]. Cotage A.C. 992. 211 p. B.N. mus. [Vm2 - 671.
P2 - partition chant-piano. Paris, Choudens Père et Fils, [1887-1888]. Cotage A.C. 992, 204 p. B.N. mus. [Vmb 28.
P3 - partition chant-piano. « Nouvelle édition ». Paris, Choudens, [1893]. Sans cotage sauf p. 36, 40, 185 et 188 : cotage A.C. 992. 202 p. B.N. mus. [Vmb 1667.
P4 - partition d'orchestre (correspondant à P3) ; Paris, Choudens, [1893]. Cotage A.C. 7283 [p. 1-310] et A.C. 7283 Nvlle Von [p. 312-320]. 320 p. B.N. mus. [Vma 412.

Tous les passages des *Pêcheurs de perles* qui ont été supprimés lors des diverses refontes de l'œuvre n'existaient jusqu'alors que sous la forme du chant-piano de 1863. Arthur Hammond proposa dans les années 1970 une orchestration libre de ces passages. En nous fondant sur l'étude du conducteur, nous avons pu reconstituer une orchestration complète qui permet de découvrir (pour la première fois depuis 1863[3]) l'opéra sous sa forme originale. Les parties reconstituées totalisent trois cent cinquante mesures réparties en cinq endroits de l'œuvre. Acte I : 1- duo Nadir-Zurga n° 2 (2e partie) ; Acte III : 2- deux parties du duo Léïla-Zurga n° 12 (« Quoi ? innocent, lui ? » et « tu demandais sa vie ») ; 3- un fragment du chœur dansé n° 13 (« Hélas, qu'ont-ils fait de Léïla ? ») ; 4- Le duo Léïla-Nadir n° 14 (« Ô lumière sainte ») ; 5- un fragment du finale (« Par ce passage resté libre fuyez ! »)

Auto-citations

Bizet puise[4], de façon indubitable, dans plusieurs de ses œuvres. *Ivan IV* nourrit trois passages des *Pêcheurs* : Prélude (*Ivan IV*, air d'Ivan, « Sur une pente ardue ») ; acte I, « Et nul ne doit la voir » (*Ivan IV*, acte IV, duo Marie-Igor) ; acte III, duo « Ô lumière sainte » (*Ivan IV*, acte V, duo « Adieu, fière Circassie », entendu à l'acte premier dans l'air de Marie, « Quand il fait jour sur le Caucase »). Le chœur « Brahma divin Brahma » de l'acte I est emprunté à son *Te Deum* (« Pleni sunt cœli ») ; le chœur « Ah ! chante, chante encore » de l'acte II, à *Don Procopio* (chœur « Cheti piano »). À l'acte II, le thème « Ô, courageuse enfant » est issu de la cantate du prix de Rome *Clovis et Clotilde* (n° 4). Au dernier acte, la marche funèbre qui accompagne l'entrée de Léïla est apparentée à la *Marche funèbre* symphonique de 1860-1861. La plupart de ces emprunts s'inscrivent dans une logique expressive des situations : le chœur religieux est réemployé pour le chant à la divinité des pêcheurs, la marche funèbre accompagne l'arrivée de Léïla pour sa mise à mort.

Annexe 2 : Les différentes versions des *Pêcheurs de perles*

Six reprises jalonnent une lente redécouverte : 1. 7 août 1886, Cercle d'Aix-les-Bains (en italien) ; 2. 7 décembre 1887, Théâtre municipal de Nice (en italién) ; 3. 19 février 1889, Théâtre de Monte-Carlo (en italien ?) ; 4. 20 avril 1889, Paris, Théâtre de la Gaîté (en italien) ; 5. 24 avril 1893, Paris, Opéra-Comique (en français) ; 6. 17 mars 1932, Paris, Opéra-Comique (en français).

Les transformations de 1863

Face au chant-piano édité, qui offre un état « stable » de l'opéra (à un moment donné), le conducteur manuscrit utilisé pour les répétitions est l'image d'une partition en devenir, regroupant divers états de l'œuvre. Comme dans les analyses récentes de tableaux, l'étude des diverses strates qui se superposent dans le manuscrit et l'analyse des livrets permettent de reconstituer les visages successifs de l'opéra en 1863, du projet littéraire initial à sa réalisation ultime sur scène, en passant par la mise en forme musicale et le travail accompli lors des répétitions et peut-être même des premières représentations. Victorin Joncières rapporte, en 1889, que le troisième acte « a été refait plusieurs fois au cours de répétitions [5] » à l'époque de la création.

Le chœur « L'ombre descend des cieux » qui ouvre l'acte II n'existe pas dans les livrets manuscrits. Il a très certainement été demandé par Bizet aux librettistes (lors de la versification du récit) pour créer un climat poétique autour de Léïla et traduire musicalement son isolement grâce à l'effet d'éloignement du chœur en coulisse. L'intervention de Nadir à l'acte premier (« Des Savanes et des forêts »), conçue d'abord comme un petit air en deux couplets, est réduite à un seul couplet. Dans le numéro 3, la reprise du chœur « Sois la bienvenue » est remplacée par le chœur « Brahma, divin Brahma », déjà composé pour conclure l'acte II. Le duo d'amour Léïla-Nadir de l'acte II est amputé de toute sa seconde partie. La reprise finale du duo d'amour numéro 14 (« Ô lumière sainte ») prévue par les librettistes est remplacée par une réminiscence du motif de la déesse (acte premier, duo Nadir-Zurga).

Les trois versions P1, P2, P3

Les livrets postérieurs à 1863 ont été réalisés sans discernement et mélangent différentes versions. Ils n'apportent rien de fondamental. En revanche, les partitions éditées bien après la mort de Bizet permettent de suivre les grandes étapes des modifications apportées à l'opéra.

Tableau comparatif des trois versions P1, P2, P3

	P1	P2	P3
ACTE PREMIER			
Prélude	43	*idem*	*idem*
N° 1 Introduction			
A Chœur	165	*idem*	*idem*
B Scène et chœur	118	*idem*	*idem*
C Récit et reprise	112	*idem*	*idem*
N° 2 Récit et Duo			
A Récit	46	*idem*	*idem*
B Duo	177	1-75 *idem* 76-79 transfor. repr. 30-46 3 mes. nouv.	1-75 *idem* 76-79 transfor. repr. 30-46 3 mes. nouv.
N° 3 Récit, chœur et scène			
A Récit	85	*idem*	*idem*
B Chœur	59	*idem*	*idem*
C Scène et chœur	167	*idem*	*idem*
N° 4 Récit et romance			
A Récit	26	*idem*	*idem*
B Romance	88	*idem*	*idem*
N° 5 Finale			
A Scène et chœur	95	*idem*	*idem*
B Air et chœur	128	*idem*	*idem*
ACTE II			
N° 6 Entr'acte, chœur et scène	216	*idem*	*idem*, avec coup. indiquée (mes. 185-216) pour la représentation
N° 7 Récit et cavatine	107	*idem*	*idem*
N° 8 Chanson	26	*idem*	*idem*
N° 9 Duo	239	*idem*	*idem*
N° 10 Finale	347	*idem*	*idem*

	ACTE III, premier tableau		
N° 11 Entr'acte, récit et air	146	*idem*	*idem*
N° 12 Scène et duo			
A Récit	23	*idem*	*idem*
B Duo	275	*idem*	*idem*
		1-49 *idem*	1-49 *idem*
		50+126 coup.	50+126 coup.
		2 mes. nouv.	2 mes. nouv.
		127-199 *idem*	127-199 *idem*
		200-216 coup.	200-216 coup.
		217-175 *idem*	217-175 *idem*
C Scène	41	200-216 *idem*	200-216 *idem*
		217-275 *idem*	217-275 *idem*
	ACTE III, second tableau		
N° 13 Chœur dansé	265	1-136 *idem*	1-136 *idem*
		137-253 coup.	137-253 coup.
		253-265 *idem*	253-265 *idem*
N° 14 Scène et duo			
A Scène	23	1-18 *idem*	1-18 *idem*
		19-23 coup.	19-23 coup.
		7 mes. nouv.	7 mes. nouv.
B Duo	71	coup.	coup.
		N° 14 (suite)	N° 14 (suite)
N° 15 Finale	81	1-45 *idem*	1-45 *idem*
		46-48 transf.	46-48 transf.
		49-81 coup.	49-81 coup.
		N° 15 Trio	N° 15 Trio
		83 nouv.	83 nouv. avec coup. indiquée (mes. 2-55) pour la représentation
		N° 16 Finale	N° 16 Finale
		1-50 nouv.	1-24 *idem*
			25-40 *idem* mais sans Leïla
			41-42 *idem*
			coup.43-161
		51-70 transf. du thème du N° 13	
		71-159 [= 177-265 du N° 13 (P1)]	
		160-161 nouv.	
			43-59 nouv.
			60-78 = 63-81 du N° 15 de P1

Les chiffres indiqués dans les colonnes des trois version correspondent aux nombres de mesures de chaque numéro. Ce tableau n'indique que les principales transformations musicales.

transf. : transformé — repr. : repris

nouv. : nouveau — coup. : coupé

ANNEXE 3 : DIVERS ÉTATS DU DÉBUT DU FINALE DE L'ACTE II

Le passage où les deux amants sont découverts a posé d'importants problèmes aux auteurs. On peut suivre leurs hésitations à travers les diverses sources de 1863, – hésitations que nous schématisons en cinq étapes essentielles (du premier livret manuscrit au livret édité) précédant la version définitive du conducteur et du chant-piano :

L 1 -- L 4				
1re ÉTAPE	2e ÉTAPE	3e ÉTAPE	4e ÉTAPE	5e ÉTAPE
ZURGA Un homme dans ces lieux	X	ZURGA Un homme en ces lieux, ô trahison !	NOURAB. *Idem*	NOURABAD Un homme dans ces lieux, trahison ! trahison !
NADIR Zurga !… tout est perdu	X	X	X	X
ZURGA Venez tous !… Venez tous !	Zurga *idem*	X	X	X
		LEÏLA Partez maintenant ! Partez ! je tremble	LEÏLA *Idem*	LEÏLA Ah ! revenez à la maison Partez ! partez vite ! je tremble
		Ils sont là… ils peuvent venir ! Je tremble. Partez ! partez !	X	X
		NADIR Oui, mais chaque soir, ici Leïla je te reverrai	NADIR *Idem*	NADIR Que l'amour chaque soir dans l'ombre nous rassemble
		LEÏLA Oui ! mais adieu !	LEÏLA Oui ! adieu !	LEÏLA Oui ! oui, demain je t'attendrai
		NADIR Adieu	NADIR *Idem*	NADIR Oui, demain je te reverrai
				NOURABAD Malheur sur lui ! Malheur sur nous ! Accourez, venez tous !
CHŒUR Quelle voix nous appelle	CHŒUR *Idem*	CHŒUR *Idem*	CHŒUR *Idem*	CHŒUR *Idem*

Annexe 4 : Passages coupés durant les représentations

Des coupures apparaissent dans le conducteur, qui ne sont pas prises en compte dans la partition chant-piano P1 et qui donc ont été réalisées soit tardivement (pendant les représentations), soit lors des reprises de l'opéra (hypothèse peu vraisemblable car le violon conducteur ne possède aucun des passages ajoutés dans les versions P2 et P3). Ces dernières coupures assez nombreuses, s'appliquent à des passages déjà entendus ou des développements mais, aussi, à quelques sections de numéros dont le matériau musical disparaît alors totalement. Le 8 octobre 1863, Jules Ruelle, qui suit avec attention les représentations, fait précisément état de « quelques coupures fort habilement pratiquées [qui] ont sensiblement allégé l'œuvre[6] ».

Tableau des passages coupés dans le conducteur (C)
mais figurant dans la partition éditée (P1)

Passages coupés	Détail
1) N° 1 A (mes. 46-104)	coupure de 59 mesures qui supprime le chœur masculin « Voilà notre domaine ». Certains périodiques font allusion à ce chœur qui donc a été joué lors des premières représentations.
2) N° 1 C (mes. 70-83)	coupure de 14 mesures écourtant la reprise du chœur dansé.
3) N° 2 B (mes. 152-166)	coupure de 15 mesures qui abrège la strette du duo « Amitié sainte ».
4) N° 3 C (mes. 125-132)	coupure de 8 mesures qui écourte le chœur « Brahma, divin Brahma ».
5) N° 6 (mes. 33-60)	coupure de 28 mesures qui écourte le chœur « L'ombre descend des cieux ».
6) N° 10 (mes. 84-112)	coupure de 29 mesures qui écourte le chœur « Ô nuit d'épouvante ».
7) N° 10 (mes. 170-197)	coupure de 28 mesures qui écourte la reprise du chœur « Pour eux point de grâce ! »
8) N° 10 (mes. 239-254)	coupure de 16 mesures qui supprime l'effet de crescendo par superposition (sur les paroles « Ni pitié, ni merci »), jugé peut-être trop dissonant.
9) N° 10 (mes. 417-424)	coupure de 8 mesures qui écourte le chœur « Brahma, divin Brahma » (comme dans la coupure 4).
10) N° 12 B (mes. 50-103)	coupure de 54 mesures qui supprime toute une section du duo Zurga-Léïla (« Quoi ! innocent, lui »).
11) N° 13 (mes. 101-136)	coupure de 36 mesures qui supprime toute une section du chœur « Dès que le soleil, dans le ciel vermeil ».
12) N° 13 (mes. 217-252)	coupure de 36 mesures identique à la précédente.
13) 14 B (mes. 59-67)	coupure de 9 mesures qui écourte la strette du duo Nadir-Léïla.

(numérotation des numéros et des mesures de P1)

Annexe 5 : Tableau des représentations et des recettes journalières du Théâtre-Lyrique (27 sept.-28 nov. 1863)

Dimanche 27 sept.	*Joseph*	3 002,50
	Méhul	
	L'Épreuve villageoise	
	Grétry	
lundi 28 sept.	*Les Noces de Figaro* (158)	3 452,50
	Mozart (Carré, Barbier)	
mardi 29 sept.	*Les Noces*… (159)	3 703
mercredi 30 sept.	*Les Pêcheurs*… (1)	1 267
jeudi 1er oct.	*Les Noces*… (160)	4 793
vendredi 2 oct.	*Les Pêcheurs*… (2)	3 136
samedi 3 oct.	*Les noces*… (161)	4 527,50
Dimanche 4 oct.	*Joseph*	2 883
lundi 5 oct.	*Les Pêcheurs* (3)	3 007,50
mardi 6 oct.	*Les Noces*… (162)	4 194,50
mercredi 7 oct.	*Les Pêcheurs* (4)	2 198,50
jeudi 8 oct.	*Les Noces*… (163)	3 882,50
vendredi 9 oct.	*Les Pêcheurs* (5)	2 037,50
samedi 10 oct.	*Les Noces*… (164)	4 297
Dimanche 11 oct.	*Les Noces*… (165)	4 837,50
lundi 12 oct.	*L'Épreuve villageoise*	2 355
	Les Pêcheurs (6)	
mardi 13 oct.	*Les Noces*… (166)	3 804
mercrdi 14 oct.	*L'Épreuve villageoise*	2 296
	Les Pêcheurs (7)	
jeudi 15 oct.	*Les Noces*…(167)	2 658,50
vendredi 16 oct.	*L'Épreuve villageoise*	2 046
	Les Pêcheurs (8)	
samedi 17 oct.	*Les Noces*… (168)	3 793
Dimanche 18 oct.	*Les Noces*… (169)	4 952
lundi 19 oct.	*L'Épreuve villageoise*	1 928
	Les Pêcheurs (9)	
mardi 20 oct.	*Les Noces*… (170)	3 104
mercredi 21 oct.	*L'Épreuve villageoise*	1 616
	Les Pêcheurs (10)	
jeudi 22 oct.	*Les Noces*… (171)	3 266,50
vendredi 23 oct.	*L'Épreuve villageoise*	1 888,50
	Les Pêcheurs (11	
samedi 24 oct.	*Les Noces*… 172)	3 708
Dimanche 25 oct.	*Les Noces*… (173)	3 606
lundi 26 oct.	*L'Épreuve villageoise*	1 667
	Les Pêcheurs (12)	
mardi 27 oct.	*Les Noces*… (174)	2 778,50
mercredi 28 oct.	*L'Épreuve villageoise*	1 256,50
	Les Pêcheurs (13)	

jeudi 29 oct.	*Les Noces…* (175)	3 035,50
vendredi 30 oct.	*L'Épreuve villageoise*	986,50
	Les Pêcheurs (14)	
samedi 31 oct.	*Les Noces…* (176)	3 387,50
Dimanche 1er nov.	*L'Épreuve villageoise*	3 305
	Les Pêcheurs (15)	
lundi 2 nov.	Relâche pour les répétitions	
	générales des *Troyens*	
mardi 3 nov.	*Les Noces…* (177)	2 122
mercredi 4 nov.	*Les Troyens* 1re	729,50
	Berlioz	
jeudi 5 nov.	*Les Noces…* (178)	3 578
vendredi 6 nov.	*Les Troyens* (2)	2 644,50
samedi 7 nov.	*L'Épreuve villageoise*	1 204,50
	Les Pêcheurs (16)	
Dimanche 8 nov.	*Les Noces…* (179)	5 683
lundi 9 nov.	*Les Troyens* (3)	3 408,50
mardi 10 nov.	*Les Noces…* (180)	2 426,50
mercredi 11 nov.	*Les Troyens* (4)	2 661,50
jeudi 12 nov.	*Les Noces…* (181)	2 664
vendredi 13 nov.	*Les Troyens* (5)	4 623,50
samedi 14 nov.	*Obéron* (reprise/97)	1 701
	Weber (Nuitter, Beaumont, De Chazot)	
	Le jardinier et son seigneur	
	Léo Delibes	
Dimanche 15 nov.	*L'Épreuve villageoise*	4 923,50
	Les Noces… (182)	
lundi 16 nov.	*Les Troyens* (6)	3 776,50
mardi 17 nov.	*Obéron* (98)	1 312,50
mercredi 18 nov.	*Les Troyens* (7)	3 765,50
jeudi 19 nov.	*Obéron* (99)	1 302,50
vendredi 20 nov.	*Les Troyens* (8)	3 443,50
samedi 21 nov.	*Les Pêcheurs* (17)	1 076,50
Dimanche 22 nov.	*L'Épreuve villageoise*	4 456,50
	Les Noces… (183)	
lundi 23 nov.	*Les Troyens* (9)	2 826
mardi 24 nov.	*Les Pêcheurs* (18)	674
mercredi 25 nov.	*Les Troyens* (10)	3 223,50
jeudi 26 nov.	*La Perle du Brésil* (reprise/117)	
	Félicien David	
vendredi 27 nov.	*Les Troyens* (11)	2 446,50
samedi 28 nov.	*La Perle du Brésil* (118)	307,50

Les recettes sont établies d'après 1. le recueil conservé à la Bibl.-musée de l'Opéra (TH 42/270) qui regroupe d'avril 1862 à septembre 1869 les recettes du Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique ; 2. Les états des recettes journalières des théâtres de Paris (1858-1867) conservés aux Archives nationales (F/21/1042). Dans les rares cas où les sources diffèrent, la seconde a prévalu.

Annexe 6 : La mise en scène des *Pêcheurs de perles*

Les principaux éléments dont est formé le premier tableau sont décrits par Durocher : « L'Océan se développe sur la toile de fond, borné du côté droit par une falaise abrupte qui le surmonte. Au sommet le plus escarpé de cette falaise s'élève une pagode à l'architecture massive et bizarre, comme on en voit dans l'Hindoustan [7]. » L'affiche de 1863, reproduite sur la dernière édition chant et piano de l'opéra (avec de très légères variantes dans le dessin), confirme une partie de la description. Elle correspond à la description du décor faite dans le livret de 1863, quoique par manque de place, la plage aride et sauvage, la mer ainsi que les huttes n'apparaissent pas. On voit les palmiers, les cactus et les ruines d'un temple. Pour aider notre imagination à reconstituer un tableau plus complet de la mise en scène, on peut encore se référer à trois illustrations publiées dans le journal italien *Il Teatro illustrato,* réalisées à l'occasion de la création des *Pêcheurs de perles* à la Scala en 1886. Ces reproductions permettent de visualiser un espace théâtral qui correspond aux descriptions que nous pouvons lire dans la presse de 1863 et dans les livrets. Ainsi, la première illustration (similaire à l'affiche de 1863) représente la scène finale de l'acte I, quand Nadir, proche du rocher, reconnaît Léïla qui écarte son voile.

Au deuxième acte, « Léïla soupire dans une façon de temple aux colonnes trapues, avec des idoles farouches accroupies dans tous les coins et des murailles éventrées d'où l'œil plonge dans les immensités du ciel et de la mer [8] ». Ces « idoles » ne sont rien d'autres que des « sphynx accroupis sur les rochers de la crypte [9] ». L'illustration de Milan conserve la disposition globale décrite dans le livret avec « au fond, une terrasse élevée de quelques marches et dominant la mer », « des palmiers ». On reconnaît aussi les « idoles farouches accroupies ». Mais, au lieu de représenter des ruines envahies par la végétation (un décor de fin de civilisation), elle offre au regard un temple en parfait état. Les pauvres pêcheurs occupant momentanément un lieu abandonné ont été remplacés par une tribu prospère.

Les chroniqueurs restent muets sur le premier tableau de l'acte III. Le livret indique simplement que l'on voit « une tente indienne fermée par une draperie » et qu'une « lampe brûle sur une petite table en jonc ». La troisième illustration de la Scala s'arrête sur le duo qui oppose Léïla à Zurga. La scène se situe à l'intérieur d'une tente somptueuse avec table et lampe au fond. Il est important que ce moment d'intimité où éclate le drame personnel de Zurga soit joué conformément aux indications du livret et non à l'extérieur, comme on le voit dans certaines mises en scène actuelles.

Johannès Weber juge sévèrement le dernier tableau au milieu duquel « se trouve une grotesque image du dieu Brahma en carton » qui « branle la tête [...] au moindre mouvement qu'on fait à côté de lui [10] ». Pour ce changement de tableau au milieu du troisième acte, « on baisse un rideau de manœuvre, et lorsqu'on le relève, la scène représente un bois sacré [11] », – ce qui correspond à la didascalie du livret décrivant Nadir « assis au pied de la statue de Brahma sur un bûcher préparé au milieu du théâtre ». La dernière illustration du *Teatro illustrato* oublie totalement la statue mais fixe bien les « danses furibondes » exigées par le livret [12].

En résumé, les décors s'articulent autour de trois types d'espace. 1. L'espace naturel qui regroupe la mer, la plage, le rocher, la végétation ; 2. l'espace architectural, présentant des temples ou des ruines ; 3. l'espace intérieur de la tente de Zurga. L'affiche de 1863 et les illustrations de 1886 permettent d'imaginer la splendeur des costumes, mentionnée par la presse, et destinée à l'enchantement du spectateur, dans le luxe d'accessoires, d'étoffes, de coloris, plutôt qu'à une reconstitution réaliste des traditions d'une peuplade cinghalaise, vraisemblablement vêtue de hardes.

Le lever de rideau s'effectue, selon l'usage, après le prélude orchestral. La romance de Nadir au premier acte est plus surprenante et indigne même un chroniqueur : Morini est obligé « de faire un tour de force ; il chante son morceau dans une posture presque horizontale ; il est couché par terre, et les auteurs lui ont tout au plus permis de se lever, de temps à autre, sur le coude. Voilà une nouveauté qui ne me paraît point heureuse. Pour chercher un effet de mise en scène, on couche maintenant les ténors [13]. »

Pour sa part, Johannès Weber s'indigne des mauvaises conditions faites à Léïla : « C'est [...] une invention maladroite que de faire chanter un air sur une estrade, au fond de la scène. La voix va se perdre dans les décors, elle n'arrive à l'auditeur qu'affaiblie et assourdie ; l'artiste ne se sentant point soutenu par la résonance de la salle, doit se fatiguer beaucoup. Plutôt que de chanter ainsi, je préférerais jouer du violon en tenant l'instrument sur mon dos. » Le critique compare alors cette innovation à une expérience similaire effectuée dans la mise en scène d'une œuvre de Meyerbeer créée à l'Opéra-Comique, à Paris, le 16 février 1854 : « Dans *L'Étoile du Nord*, on a déjà commis une faute de ce genre, et l'on a pu se convaincre des inconvénients qui en sont résultés. Dans *Les Pêcheurs de perles*, on a encore renchéri sur l'opéra de Meyerbeer, car Léïla se trouve élevée de plusieurs mètres au-dessus du parquet de la scène [14]. » « Quinze pieds au-dessus du plancher [15] ! », précise d'Aubel.

Dans le quatrième tableau, Nadir est « attaché, non dessus, mais contre un petit bûcher que surmonte la statue de Brahma. Une foule de femmes viennent danser en rond autour de lui [16] ».

En complément de la presse [17], l'étude des sources permet de se faire une idée assez juste des déplacements des protagonistes sur scène. Le livret manuscrit de mise en scène (voir Annexe 1) possède de nombreuses indications. De petites lettres (*d* pour droite, *g* pour gauche) suivent la disposition des personnages ; les jeux de lumières qui soulignent un événement sont notés ; les effets en coulisses, les roulements de l'orage sont précisés. L'opéra aboutit au tableau final : « Les lueurs de l'incendie envahissent le théâtre. – Les Indiens s'élancent dans la forêt. Les femmes se jettent à genoux. Zurga reste debout au milieu du théâtre. Tableau – La toile tombe. »

La mise en scène de 1863 semble, dans son caractère conventionnel altéré ici et là par des éléments inhabituels et dérangeants, témoigner d'une esthétique solidement ancrée dans la tradition mais déjà ébranlée par les coups de boutoir du réalisme.

Annexe 7 : Deux exemples de réemploi

L'air « De mon amie fleur endormie » est un exemple de réemploi. Nous avons, en effet, découvert l'origine des deux couplets de cette chanson dans une première version de l'opéra-comique *Lalla-Roukh* de Félicien David, composé sur un livret de Michel Carré et Hippolyte Lucas, créé à l'Opéra-Comique le 12 mai 1862. Le n° 11 de cet opéra (acte II) possède de grandes similitudes avec le n° 8, acte II, des *Pêcheurs de perles.* Dans l'œuvre de David, après une scène parlée entre Baskir et Mirza (acte II, sc. 8), on entend, en coulisse, la guzla de Noureddin (amoureux de Lalla-Roukh), qui s'approche et entonne une barcarolle. De la même façon, dans les *Pêcheurs*, « le son d'une guzla se fait entendre dans la coulisse » au début du n° 8, annonçant la venue de Nadir que l'on entend « de très loin » puis de plus en plus près. Les paroles de la barcarolle de *Lalla-Roukh*, dans la partition chant-piano comme dans la partition d'orchestre, sont en fait une seconde version (voir tableau ci-dessous). En se référant au livret édité (Paris, Lévy, 1862), on découvre, à la place de ces vers, deux strophes qui correspondent mot pour mot à la chanson de Nadir ! Quand, en 1863, Carré a dû écrire en peu de temps, avec Cormon, un livret pour le jeune Bizet, il s'est souvenu des couplets originaux du n° 11 de *Lalla-Roukh* qui correspondaient parfaitement à la situation du n° 8 des *Pêcheurs.*

Couplets de la barcarolle de Noureddin

1re version de la barcarolle réutilisée dans *Les Pêcheurs de perles* (acte II, n° 8)	2de version de la barcarolle utilisée dans *Lalla-Roukh* (acte II, n° 11) en remplacement de la 1re
I	I
De mon amie,	Ô ma maîtresse ô mes amours !
Fleur endormie,	Fuyons ensemble et pour toujours.
Au fond du lac silencieux,	Avec ivresse et sans effroi
J'ai vu, dans l'onde	Je braverai la mort pour toi,
Claire et profonde,	Comme autrefois, comme autrefois.
Étinceler le front joyeux	Ma bien-aimée ! l'âme charmée,
Et les doux yeux.	Je veux entendre encore ta douce [voix !
II	II
Ma bien-aimée	Rose vermeille, étoile d'or !
Est enfermée	Je veux te voir, te voir encor.
Dans un palais d'or et d'azur.	Mon amour veille et te défend
Je l'entends rire	Ange adoré, rieux enfant !
Et je vois luire	Comme autrefois, comme autrefois,
Sur le cristal du gouffre obscur	Ma bien-aimée ! l'âme charmée,
Son regard pur.	Je veux entendre encore ta douce [voix !

À leur tour, *Les Pêcheurs de perles* permettront à Carré d'alimenter sa production. Le duo entre Léïla et Nadir à l'acte II fait partie des numéros dans lesquels ont été pratiquées des coupures durant les répétitions de 1863. Les vers ainsi écartés n'ont pas été perdus, puisqu'on les retrouve légèrement modifiés dans *Roméo et Juliette* de Gounod créé au Théâtre-Lyrique le 27 avril 1867.

Les Pêcheurs de perles acte II fragment écarté du duo Léïla-Nadir	*Roméo et Juliette* acte IV fragment correspondant du duo Juliette-Roméo
(*On entend au loin les premiers grondements de l'orage*)	(*Les premières lueurs du jour éclairent les vitraux de la fenêtre. – On entend l'alouette*) JULIETTE Roméo, qu'as-tu donc ?
LÉÏLA Chut !… écoute !… l'orage gronde !	ROMÉO Écoute, ô Juliette ! L'Alouette déjà nous annonce le jour !
NADIR Non, non !… c'est le bruit de l'onde C'est la plainte du flot mouvant Que soulève le vent !	JULIETTE Non !… ne pars pas encor ! Ce n'est pas l'alouette Dont le chant a frappé ton oreille inquiète ! C'est le doux rossignol, confident de l'amour !
LÉÏLA L'éclair ouvre la nue Et déchire les cieux !	ROMÉO C'est l'alouette, hélas ! messagère du jour ! Vois ces rayons jaloux dont l'horizon se dore ! Les flambeaux de la nuit pâlissent ! et l'aurore Dans les vapeurs de l'orient Se lève en souriant !
NADIR Non ! c'est l'astre des nuits qui rayonne à tes yeux Et sourit à ta bienvenue !	JULIETTE Non !… Ce n'est pas le jour ! - Cette lueur funeste N'est qu'un doux reflet de l'astre des nuits.
LÉÏLA Ah ! je te crois ! ma vie est dans tes yeux !	ROMÉO Vienne donc la mort !… Je reste !
[…] Ah ! revenez à la raison [18] ! Partez ! partez vite ! je tremble !	JULIETTE Ah ! tu dis vrai !… C'est le jour !… fuis !

ANNEXE 8 : VERSIFICATION SYMÉTRIQUE ET RECOMPOSITION DU TEXTE

Versification symétrique d'un ensemble convergent
Extrait du duo Nadir-Léïla, acte II

LÉÏLA	NADIR
Ainsi que toi je me souviens !	Ton cœur avait compris le mien !
Au sein de la nuit parfumée,	Au sein de la nuit parfumée,
Mon âme alors libre et charmée,	Quand j'écoutais, l'âme charmée,
À l'amour n'était pas fermée !	Les accents de ta voix aimée,
Ainsi que toi je me souviens !	Ton cœur avait compris le mien !

Versification symétrique d'un ensemble divergent
Duo Zurga-Léïla, acte III (version du livret)

LÉÏLA	ZURGA
Va prends aussi ma vie,	Tu demandais sa vie,
Mais ta rage assouvie,	Mais de ma jalousie
Le remords, l'infamie	Ranimant la furie,
Te poursuivront toujours !	Tu le perds pour toujours !
Que l'arrêt s'accomplisse	Que l'arrêt s'accomplisse
Et qu'un même supplice	Et qu'un même supplice
Dans les cieux réunisse	Me venge et réunisse
À jamais nos amours !	Vos coupables amours !

Bizet n'hésite pas à détruire totalement la structure du duo divergent. Les vers n'étant plus respectés, les paroles changées, la versification est donc fantaisiste. Nous essayons de présenter le déroulement parallèle des deux voix :

Ensemble divergent (version de la partition : *texte définitif*)
Duo Zurga-Léïla, acte III

LÉÏLA	ZURGA
Va prends aussi ma vie,	Ô rage !
Mais ta rage assouvie,	Ô fureur !
Le remords, l'infamie	Ô tourment affreux !
Te poursuivront toujours !	Ô jalousie ! Tremble !
Que l'arrêt s'accomplisse	Ah crains ma fureur !
Et qu'un même supplice	Oui, crains ma vengeance !
Dans les cieux réunisse	Ô fureur !
À jamais nos tendres amours !	Ô jalousie !
Va prends ma vie,	Que l'arrêt s'accomplisse
Je te défie !	Point de grâce,

Oui, l'infamie
Te poursuivra toujours !
Va ! barbare ! cruel !
Les remords te poursuivront
[toujours !

Point de pitié,
Tu vas périr avec lui !
Pour tous deux oui, la mort !
Point de grâce !

Les structures symétriques apparaissent à deux niveaux de l'écriture : 1. le rythme et les pieds des vers doivent suivre des schémas réguliers qui correspondent à un motif rythmique (ou mélodique) et à la structure régulière des phrases musicales ; 2. les rimes et ce que l'on pourrait appeler les « symétries sémantiques » correspondent, dans les ensembles particulièrement, à la nécessité de superposer des mélodies et donc des paroles, mais aussi de conduire un discours ou plusieurs discours à la même rime ou au même refrain.

Le phénomène bien connu mais rarement analysé du rapport entre musique et livret au niveau des symétries d'écriture mériterait à lui seul une étude approfondie. On pourra lire ce qu'en dit Steven Huebner dans *Les Opéras de Charles Gounod* (Arles, Actes Sud, 1994), particulièrement dans le chapitre « mélodie ». La question est à considérer aussi du point de vue de la déclamation et des accents ou rythmes particuliers à la langue française. Voir à ce sujet la thèse de Gottfried R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Musik-Edition Lucie Galland, 1988.

Annexe 8 : Versification symétrique et recomposition du texte

Versification symétrique d'un ensemble convergent
Extrait du duo Nadir-Leïla, acte II

Leïla	Nadir
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]

Versification symétrique d'un ensemble divergent
Duo Zurga-Leïla, acte III (version du livret)

Leïla	Zurga
Va prends aussi ma vie,	Tu demandais sa vie,
Mais ta rage assouvie,	Mais de ma jalousie
Le remords, l'infamie	Redoutais la furie,
Te poursuivront toujours !	Tu le perds pour toujours !
Que l'arrêt s'accomplisse	Que l'arrêt s'accomplisse
Et qu'un même supplice	Et qu'un même supplice
Dans les cieux réunisse	Me venge et réunisse
À jamais nos amours !	Vos coupables amours !

Bizet n'hésite pas à détruire totalement la structure du duo divergent [...] vers n'étant plus respectés, les paroles changées, la versification est donc [...] taisiste. Nous essayons de présenter le déroulement parallèle des deux v[...]

Ensemble divergent (version de la partition : texte définitif)
Duo Zurga-Leïla, acte III

Leïla	Zurga
Va prends aussi ma vie,	Ô rage !
Mais ta rage assouvie,	Ô fureur !
Le remords, l'infamie	Ô tourment affreux !
Te poursuivront toujours !	Ô jalousie ! Tremble !
Que l'arrêt s'accomplisse	Ah crains ma fureur !
Et qu'un même supplice	Oui, crains ma vengeance !
Dans les cieux réunisse	Ô fureur !
À jamais nos tendres amours !	Ô jalousie !
Va prends ma vie,	Que l'arrêt s'accomplisse
Je te défie !	Point de grâce,

Notices sur les compositeurs français cités

Ces notices n'ont d'autre prétention que de préciser, pour le lecteur peu familier avec le répertoire français du XIXe siècle, la situation des principaux compositeurs cités (chronologiquement, de boieldieu à Massenet) au cours de cet ouvrage et de compléter les indications concernant les œuvres auxquelles il a été fait allusion. Nous ne retenons, pour les compositeurs appartenant à la génération des élèves de Massenet (Bruneau, Charpentier, Chausson, etc.), que les musiciens dont des ouvrages ont été créés au XIXe siècle.

ADAM, Adolphe Charles (Paris, 24 juil. 1803 – Paris, 3 mai 1856)

Il compose plus de quatre-vingts ouvrages lyriques, dont quelques-uns, écrits généralement pour l'Opéra-Comique, obtiennent un succès considérable et durable. Il étudie au Conservatoire l'orgue avec Benoist, le contrepoint avec Reicha et la composition avec Boieldieu et participe à la création de *La Dame blanche* de ce dernier. Adam compose des chansons, de petites pièces pour des théâtres secondaires, écrit la musique de ballets (dont *Giselle* en 1841 pour l'Opéra). *Le Chalet* (opéra-comique en un acte, livret d'Eugène Scribe et Mélesville d'après *Jery und Bätely* de Goethe, créé à l'Opéra-Comique le 25 sept. 1834) l'impose comme un maître du genre de « l'opéra-comique classique » ; la 1000e représentation est atteinte en 1873 et la 1500e en 1922. *Le Postillon de Longjumeau* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Adolphe de Leuven et Brunswick, créé à l'Opéra-Comique le 13 oct. 1836) confirme sa position comme successeur de Boieldieu. *Si j'étais roi* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Adolphe Philippe d'Ennery et Jules Brésil, créé au Théâtre-Lyrique le 4 sept. 1852) fait partie de ses œuvres les plus célèbres, mais on pourra préférer *Le Toréador* (opéra-comique en 2 actes, livret de Thomas Sauvage, créé à l'Opéra-Comique le 18 mai 1849), d'une certaine manière parfait en son genre. – Adam joue un rôle important dans l'histoire de la redécouverte du répertoire de la fin du XVIIIe siècle, réorchestrant ou arrangeant *Richard Cœur de Lion, Zémire et Azor* de Grétry, *Félix, Aline* et *Le Déserteur* de Monsigny, *Gulistan* de Dalayrac.

AUBER, Daniel François Esprit (Caen, 29 janv. 1782 – Paris, 12 ou 13 mai 1871)

Élève de Cherubini, il réalise le trait d'union entre l'opéra-comique du début du siècle, de Nicolò et Boieldieu, et l'opéra lyrique des années 1850-1860 en composant près de cinquante ouvrages. Maître de « l'esprit français en musique », sa position est officialisée par sa nomination à l'Institut en 1829 et au poste de directeur du Conservatoire de 1842 à 1870. Auber trouve en Eugène Scribe le collaborateur idéal d'ouvrages faits de situations contrastées, d'intrigues complexes, parfois invraisemblables mais presque toujours efficaces. Dans les années 1820, Auber subit la forte influence de Rossini qu'il parvient à équilibrer avec la tradition française, comme en témoignent *Le Maçon* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé à l'Opéra-Comique le 3 mai 1825), *Fra Diavolo* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra-Comique le 28 janv. 1830), *Le Domino noir* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra-Comique le 2 déc. 1837), qui atteint la 1000e en 1881. Après 1840, Auber réalise un opéra-comique plus sérieux et lyrique, notamment avec *Haydée* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe d'après Mérimée, créé à l'Opéra-Comique le 28 déc. 1847) et *Manon Lescaut* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra-Comique le 23 fév. 1856). Même si Auber ouvre l'ère du grand opéra avec *La Muette de Portici* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé à l'Opéra le 29 fév. 1828), dont le succès fut retentissant, son talent trouve son plein épanouissement dans le genre de l'opéra-comique. *Gustave III* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra le 27 fév. 1833), malgré un certain succès, pas plus que *L'Enfant prodigue* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra le 6 déc. 1850) ne purent s'imposer parmi les fleurons du « grand genre », rapidement dominé par le style de Meyerbeer. – Autres ouvrages cités : *Le Cheval de bronze* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra-Comique le 23 mars 1835, transformé en opéra-ballet pour l'Opéra, le 21 sept. 1857) ; *Le Duc d'Ollone* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe et Saintine, créé à l'Opéra-Comique le 4 fév. 1842) ; *Marco Spada* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé à l'Opéra-Comique le 21 déc. 1852) ; *La Sirène* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra-Comique le 26 mars 1844).

BERLIOZ, Hector (La Côte-Saint-André, 11 déc. 1803 – Paris, 8 mars 1869)

Celui qui a souvent été désigné comme le plus authentiquement romantique des compositeurs français a totalement échoué, de son vivant, dans la « carrière » de compositeur d'opéra, à cause de son style, jugé trop personnel et atypique, et de son refus de suivre les canons des genres traditionnels. *Benvenuto Cellini* (opéra en 2 actes, livret d'Auguste Barbier et Léon de Wailly, créé à l'Opéra le 10 sept. 1838) n'est joué que 3 fois en 1838 et 4 fois en 1839. *Les Troyens*, opéra en 5 actes, livret de Berlioz d'après Virgile, conçu comme un vaste ensemble lyrique et destiné à l'Opéra, est représenté finalement au Théâtre-Lyrique sous le titre *Les Troyens à Carthage*, le 4 nov. 1863, tronqué de toute sa première partie (*La Prise de Troie*, résumée sous forme de

prologue). Après 22 représentations, l'œuvre disparaît de l'affiche et est exécutée deux fois en concert, en 1879, puis attend 1890 pour être représentée intégralement, en deux soirées, à Karlsruhe. L'historique du remarquable opéra-comique en 2 actes, *Béatrice et Bénédict*, sur un livret de Berlioz d'après Shakespeare, témoigne de l'exclusion de Berlioz du monde lyrique français du XIXe siècle : créé à Baden-Baden le 9 août 1862, l'ouvrage est représenté pour la première fois à Paris, à l'Odéon, le 4 juin 1890. L'inclassable *Damnation de Faust* (légende dramatique en 4 parties, livret de Berlioz et Almire Gandonnière d'après *Faust* de Goethe, traduit par Gérard de Nerval) est créée en concert à l'Opéra-Comique, le 6 déc. 1846. C'est paradoxalement comme chroniqueur au *Journal des débats* que Berlioz joua un rôle dans la société lyrique parisienne de son temps.

BIZET, Georges (Paris, 25 oct. 1838 – Bougival, 3 juin 1875)

Bizet suit tout d'abord un parcours d'élève doué, avec des récompenses obtenues au Conservatoire et l'obtention du premier Prix de Rome en 1857. En 1856 il avait été premier prix ex-aequo, avec Charles Lecocq, au concours organisé par Offenbach pour lancer le théâtre des Bouffes-Parisiens. La partition de Bizet (*Le Docteur Miracle*, opéra-comique en un acte, livret de Léon Battu et Ludovic Halévy) y fut créée le 9 avr. 1857. Après ces débuts brillants, Bizet, qui se sent essentiellement fait pour la musique lyrique, rencontre d'importantes difficultés, car son art dérange par la richesse des coloris et des harmonies, et son esthétique, héritée de Gounod, développe une *poésie d'opéra* et une certaine profondeur d'expression que les Français mettent du temps à comprendre. *Les Pêcheurs de perles* (opéra en 3 actes, livret d'Eugène Cormon et Albert Carré, créé au Théâtre-Lyrique le 30 sept. 1863) déroute le public qui, tout en reconnaissant le savoir-faire du jeune compositeur, ne parvient pas à classer l'ouvrage dans une catégorie générique habituelle. L'œuvre devient, dans la presse, l'occasion d'un débat sur l'opéra français. *La Jolie Fille de Perth* (opéra en 4 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges et Jules Adenis, créé au Théâtre-Lyrique, le 26 déc. 1867) ne réussit pas mieux, tout comme *Djamileh* (opéra-comique en un acte, créé à l'Opéra-Comique, le 22 mai 1872), l'une des œuvres les plus raffinées du répertoire français, toujours méconnue. *Carmen* (opéra-comique en 4 actes, livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy d'après Mérimée, créé à l'Opéra-Comique le 3 mars 1875), synthétise sous la forme traditionnelle d'un opéra-comique une multitude de courants. A la suite de sa tournée internationale, l'œuvre est reprise en 1883 à l'Opéra-Comique avec un succès jamais démenti.

BOIELDIEU, Adrien (Rouen, 16 déc. 1775 – Jarcy, 8 oct. 1834)

Il marque le passage entre deux ères de l'opéra-comique, entre un XVIIIe siècle tardif et un premier romantisme francisé. Très tôt reconnu comme un maître de l'opéra-comique traditionnel, Boieldieu est invité à Saint-Pétersbourg où il devient directeur de l'Opéra français. De retour à Paris en 1811, il continue à composer des œuvres sans surprise mais alertes et fraîches, comme *Le Nouveau Seigneur de village* (opéra-comique en un acte, livret d'Auguste François Creuzé de Lesser et d'Edme-Guillaume-François de Favières, créé à

l'Opéra-Comique le 29 juin 1813), à l'intrigue dans l'esprit des divertissements du XVIIIe siècle ; ou encore *Les Voitures versées* (opéra-comique en 2 actes, livret de Vedel d'après Dupaty, créé à Saint-Pétersbourg en 1808, révisé pour l'Opéra-Comique, le 29 avr. 1820), ouvrage simple et enjoué, avec des variations en duo sur « Au clair de la lune » qui eurent un succès considérable. Au moment où il est nommé à l'Institut, en 1817, la France découvre la musique de Rossini qui influence en profondeur un grand nombre de musiciens. *La Dame blanche* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe d'après Walter Scott, créé à l'Opéra-Comique le 10 déc. 1825) est une sorte de synthèse entre le genre opéra-comique, l'influence rossinienne et certaines tendances du mouvement romantique (le goût pour les pays fortement caractérisés comme l'Écosse, le gothique et autre style troubadour, le fantastique) édulcorées et adaptées à des formes expressives simples qui traduisent admirablement le drame. La 1000e est atteinte en 1862, la 1675e en 1914. – Autre ouvrage cité : *La Fête du village voisin*, opéra-comique en 3 actes, livret de Charles-Augustin Sewrin, créé à l'Opéra-Comique le 5 mars 1816.

BRUNEAU, Alfred (Paris, 3 mars 1857 – Paris, 15 juin 1834)

Élève de Massenet au Conservatoire, il n'obtient que le second Prix de Rome en 1881. Il subit l'influence déterminante de Zola qui devient son librettiste et impose un naturalisme musical, dans le cadre du drame lyrique inspiré de Wagner, avec *Le Rêve* (drame lyrique en 4 actes, livret de Louis Gallet d'après Émile Zola, créé à l'Opéra-Comique le 18 juin 1891). Cette œuvre ne comporte plus de numéros. Les personnages mêlent leur voix aux développements symphoniques. Dans *L'Attaque du moulin* (drame lyrique en 4 actes, livret de Louis Gallet d'après Émile Zola, créé à l'Opéra-Comique le 23 nov. 1893), on perçoit aisément, au contraire, la prégnance de modèles traditionnels (airs, romances, ensembles, récitatifs). Avec *Messidor* (drame lyrique en 4 actes, livret d'Émile Zola, créé à l'Opéra le 19 fév. 1897) la prose détrône le vers et le compositeur imprègne le naturalisme d'une dimension symbolique, comme dans *L'Ouragan* (drame lyrique en 4 actes, livret d'Émile Zola, créé à l'Opéra-Comique le 19 avr. 1901), qui n'obtint qu'un succès d'estime.

CHABRIER, Emmanuel (Ambert, Puy-de-Dôme, 18 janv. 1841 – Paris, 13 sept. 1894)

Obligé par son père à suivre une carrière administrative, il ne put s'adonner totalement à la musique, ce qui retarda sans doute son arrivée sur la scène parisienne. Reconnu comme compositeur de musique d'orchestre et de musique de piano, il ne parvient guère à s'imposer dans quelque genre lyrique que ce soit. Pourtant, certaines de ses œuvres sont en tout point admirables, telle *L'Étoile*, classée comme opéra bouffe en 3 actes et créée aux Bouffes-Parisiens (le 28 nov. 1877), mais d'une facture et d'une richesse musicale à la hauteur des meilleurs opéras-comiques classiques (la bouffonnerie en plus), représentée pour la première fois à l'Opéra-Comique en 1941. « Perle authentique », selon Stravinsky, perfection de l'esprit français, selon Hahn, *Le Roi malgré lui* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Émile de Najac, Paul Burani et Jean Richepin, créé à l'Opéra-Comique le 8 mai 1887), ne réussit pas mieux à trouver sa place sur

la scène lyrique ; pas plus que *Gwendoline* (opéra en 2 actes, livret de Catulle Mendès, créé à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie, le 10 avr. 1886, repris à Lyon en avr. 1893 puis à Paris le 27 déc. 1893). Bien que Chabrier réalise une des œuvres les plus originales et les plus fortement françaises, riche en mélodies, variée dans sa rythmique, dans son harmonie et son orchestration, historiquement, il reste en dehors du milieu lyrique français et attend toujours une reconnaissance.

CHARPENTIER, Gustave (Dieuze, 25 juin 1860 – Paris, 18 fév. 1956)

Élève au Conservatoire à partir de 1881, il entre dans la classe de Massenet en 1885 et obtient le premier Prix de Rome en 1887. Dans *Louise* (roman musical en 4 actes, créé à l'Opéra-Comique le 2 fév. 1900), il suit l'exemple de Wagner et rédige lui-même son livret. Il mêle à la veine naturaliste les thèmes de la bohème, du conflit entre générations, de l'amour libre, mais aussi de la ville (Paris), personnage central. Sur un fond réaliste parfois cru, le compositeur réussit à peindre les atmosphères et à faire jaillir un lyrisme qui emporta l'adhésion du public dès la création.

CLAPISSON, Antoine (Naples, 15 sept. 1808 – Paris, 19 mars 1866)

Avec une carrière officielle brillante (chevalier de la Légion d'honneur en 1847, membre de l'Institut en 1854, professeur d'harmonie au Conservatoire en 1862) et quelques succès à l'Opéra-Comique, Clapisson est l'exemple du compositeur sans génie, mais possédant un certain talent qui put se réaliser dans des formes convenues. Bizet, qui abhorrait sa musique, le surnommait Glapisson et régalait ses amis d'improvisations en mêlant de ses mélodies à des thèmes de Beethoven. Son plus grand succès, *La Fanchonnette* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges et Adolphe de Leuven, créé au Théâtre-Lyrique le 1er mars 1856), est dû en partie au talent de son interprète, Caroline Miolan-Carvalho. – Autres ouvrages cités : *La Perruche*, opéra-comique en un acte, livret de Dupin et Dumanoir, créé à l'Opéra-Comique le 28 avr. 1840.

DAVID, Félicien (Cadenet, 13 avr. 1810 – Saint-Germain-en-Laye, 29 août 1876)

Après des études musicales sanctionnées par aucune récompense, David rejoint les saints-simoniens et compose pour eux. À la suite de la dissolution de la communauté par le gouvernement en 1832, il choisit, avec d'autres membres, de partir pour l'Orient. À son retour en France en 1835, il rapporte une riche moisson d'impressions visuelles et sonores qui vont marquer son œuvre et faire de lui le chantre de l'exotisme oriental d'une grande influence sur le répertoire français du milieu du XIXe siècle. Le 8 déc. 1844, son Ode-symphonie *Le Désert* emporte un large succès et ouvre la voie à un exotisme musical plus coloré, usant de procédés simples mais efficaces, qu'il va transporter sur scène, comme en témoignent les titres de ses ouvrages : *La Perle du Brésil* (opéra-comique en 3 actes, livret de J. Gabriel et Sylvain Saint-Étienne, créé au Théâtre-Lyrique, le 22 nov. 1851), *Lalla-Roukh* (opéra-comique en 2 actes, livret de Michel Carré et

Hippolyte Lucas d'après Thomas Moore, créé à l'Opéra-Comique le 12 mai 1862).

DELIBES, Léo (Saint-Germain du Val, 21 fév. 1836 – Paris, 16 janv. 1891)

Après des études peu glorieuses au Conservatoire, notamment dans la classe de composition d'Adolphe Adam, il échoue au Prix de Rome. Il prendra sa revanche en devenant en 1881, à la suite de Reber, professeur de composition au Conservatoire, et en accédant à l'Institut en 1884. En attendant, il se fait la main en composant des opérettes. Après le petit succès sans lendemain de *Le roi l'a dit* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Edmond Gondinet, créé à l'Opéra-Comique le 24 mai 1873), une partition pourtant pleine de fraîcheur et participant du goût pour les pastiches des temps classiques, Delibes réussit à séduire le public d'une grande institution avec *Lakmé* (opéra en 3 actes, livret d'Edmond Gondinet et Philippe Gille d'après Loti, créé à l'Opéra-Comique le 14 avr. 1883), œuvre d'une facture classique et tout entière vouée à la mode de l'exotisme. Le style aimable, la délicatesse de l'orchestration, l'efficacité de l'air à vocalises, l'abondance mélodique témoignent de la permanence du modèle français traditionnel jusqu'à la fin du siècle (l'œuvre est jouée 179 fois à l'Opéra-Comique entre 1888 et 1893).

GOUNOD, Charles (Paris, 18 juin 1818 – Saint-Cloud, 18 oct. 1893)

Après de brillantes études au Conservatoire, Gounod obtient le premier Prix de Rome en 1839. Dans la Ville éternelle, il découvre la musique de Palestrina. La sœur de Mendelssohn lui fait apprécier, outre la musique de son frère, celle de Bach et de Beethoven. Combinées à sa passion pour Mozart, ces influences vont apporter à Gounod une profondeur, une attention à l'écriture, déterminantes dans l'avènement d'une nouvelle forme expressive lyrique française. Dans *Sapho* (opéra en 3 actes, remanié à diverses reprises, livret d'Émile Augier, créé à l'Opéra le 16 avr. 1851), « imposé » à l'Académie de musique par Pauline Viardot, Gounod fait preuve, malgré quelques chœurs pompeux sans grand intérêt et des récitatifs parfois banals, d'un sens aigu de la déclamation et délaisse les effets du grand opéra pour une expression musicale plus délicate qui culmine dans le dernier acte. Dans *Le Médecin malgré lui* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après Molière, créé au Théâtre-Lyrique le 15 janv. 1858), il réalise une synthèse stylistique entre une forme de néo-classicisme, l'influence mozartienne et la tradition de l'opéra-comique. Avec *Philémon et Baucis* (opéra en 3 actes, avec une version en 2 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé au Théâtre-Lyrique le 18 fév. 1860) et, plus encore peut-être, avec *La Colombe* (opéra-comique en 2 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé à Baden-Baden le 3 août 1860), il suit la voie d'une musique charmante et distinguée, accordant une place importante à l'orchestre tout en se fondant sur la justesse déclamatoire, une simplicité mélodique et une souplesse des récitatifs, originales pour l'époque.

Croyant, attiré par la vie religieuse, mais aussi homme d'une grande sensualité, Gounod manifeste à sa manière la dualité romantique, qui habite aussi un Liszt, entre le corps et l'esprit, l'amour profane et l'amour sacré, et qui marque

en profondeur son œuvre. Son chef-d'œuvre dramatique réalise l'impossible union de sa double personnalité en mettant en scène ce conflit intime sous la forme des interrogations et des fautes de Faust mais aussi des aspirations chrétiennes de Marguerite. *Faust* (opéra en 5 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé avec dialogues parlés au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1859) dépasse la 300e en 1868 avant d'être repris à l'Opéra, avec récitatifs et ballets, le 3 mars 1869, où il est joué pratiquement sans interruption jusqu'à la fin du siècle. Avec cette œuvre s'impose en France un nouveau genre, qui mêle harmonieusement une certaine tradition nationale, issue de l'opéra-comique et du grand opéra, à une interprétation du romantisme allemand et place l'expression de l'intimité, la traduction d'atmosphères et la poésie au centre d'une nouvelle poétique lyrique. Cette dernière se manifeste encore dans *Mireille* (opéra en 5 actes, avec de nombreuses versions, livret de Michel Carré d'après Frédéric Mistral, créé au Théâtre-Lyrique le 19 mars 1864) et, différemment, dans *Roméo et Juliette* (opéra en 5 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après Shakespeare, créé au Théâtre-Lyrique le 27 avr. 1867). En revanche, Gounod, désireux de *réussir* sur la grande scène parisienne, cherche sans succès à s'adapter au style du véritable grand opéra : *La Nonne sanglante* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne d'après Matthew Lewis, créé à l'Opéra le 18 oct. 1854) et *La Reine de Saba* (opéra en 4 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé à l'Opéra le 28 fév. 1862), entre autres, sont sans lendemain.

HALÉVY, Fromental-Élie (Paris, 27 mai 1799 – Nice, 17 mars 1862)

Entré à neuf ans au Conservatoire, il devient l'élève de Cherubini puis remporte le premier Prix de Rome en 1819. Professeur, au Conservatoire, d'harmonie et d'accompagnement en 1827, puis de contrepoint et fugue en 1833 et enfin de composition en 1840, il fait très rapidement figure de maître et compte dans sa classe : Gounod, Massé, Bizet, Lecocq et Saint-Saëns. Il est élu à l'Institut en 1836 et en devient secrétaire (titre prestigieux) en 1854. Avec *La Juive* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra le 23 fév. 1835), il atteint au sommet de son art. Cette œuvre, jouée quasi continûment au XIXe siècle, établit le genre du grand opéra à la suite de *La Muette de Portici* (1828) d'Auber et de *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer. Le succès de *La Reine de Chypre* (opéra en 5 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à l'Opéra, le 22 déc. 1841), d'abord éclatant, va, en une dizaine d'années, décliner. Malgré l'estime dont il jouit de son vivant, le compositeur ne parvient guère à renouer avec un succès dont Wagner sut reconnaître le bien-fondé dans des articles célèbres de la *Revue et gazette musicale*. *L'Éclair* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges et François Antoine Eugène de Planard, créé à l'Opéra-Comique le 16 déc. 1835) ou *Les Mousquetaires de la reine* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à l'Opéra-Comique, le 3 fév. 1846) témoignent du savoir-faire d'Halévy dans un genre plus modeste. – Autres ouvrages cités : *Jaguarita l'Indienne* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges et Adolphe de Leuven, créé au Théâtre-Lyrique, le 14 mai 1855) ; *La Magicienne* (opéra en 5 actes, livret de Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, créé à l'Opéra le 17 mars 1858).

HÉROLD, Louis Joseph Ferdinand (Paris, 28 janv. 1791 – Paris, 19 janv. 1833)

Élève de Louis Adam (piano), Rodolphe Kreutzer (violon), Charles-Simon Catel (harmonie) et Étienne Méhul (composition) au Conservatoire, il obtient en 1812 le premier Prix de Rome.

Après le piquant petit ouvrage en un acte *Le Muletier* (opéra-comique en un acte, livret de Paul de Kock d'après La Fontaine, créé à l'Opéra-Comique le 12 mai 1823), Hérold remporte un triomphe avec l'idylle larmoyante *Marie* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène de Planard, créé à l'Opéra-Comique le 12 août 1826), qui atteint la 400e en moins d'une décennie et où s'équilibrent l'expression du drame et celle des sentiments, Hérold emprunte une voie où il va chercher à synthétiser, dans le cadre bien français de l'opéra-comique, les influences mozartienne, rossinienne et webérienne, mêlant les formes conventionnelles à de grandes scènes pathétiques ou tragiques. Hérold profite aussi de sa place de chef de chant à l'Opéra qui lui permet de travailler avec Rossini et Meyerbeer. Tragique, comique et fantastique sont combinés dans *Zampa ou la Fiancée de marbre* (opéra-comique en 3 actes, livret de Mélesville, créé à l'Opéra-Comique le 3 mai 1831), où le compositeur se rapproche, au grand dam des conservateurs, du grand opéra. *Le Pré aux clercs* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène de Planard d'après Prosper Mérimée, créé à l'Opéra-Comique le 15 déc. 1832) marque un retour au genre plus classique de l'opéra-comique tout en présentant, au sein de scènes vives et riches en mélodies charmantes, des atmosphères et des couleurs pittoresques à l'orchestre et quelques moments plus graves. Son succès fut immédiat. L'œuvre atteint la 1000e en 1871.

INDY, Vincent d' (Paris, 27 mars 1851 – Paris, 2 déc. 1931)

Élève de César Franck, il participe activement à la Société nationale de musique. Profondément influencé par Wagner, *Fervaal* (action musicale en un prologue et 3 actes, livret d'après Tegner, créée à Bruxelles, au Théâtre royal de la Monnaie, le 12 mai 1897 ; à l'Opéra-Comique, le 10 mai 1898) est souvent désigné comme « *Parsifal* français ».

LALO, Édouard Victoire Antoine (Lille, 27 janv. 1823 – Paris, 22 avr. 1892)

Lalo compose de la musique de chambre et participe, comme membre d'un quatuor, à la diffusion d'un répertoire jusqu'alors peu prisé en France. Connu comme compositeur de musique orchestrale à partir des années 1870, il a, en revanche, du mal à s'imposer comme compositeur dramatique. *Le Roi d'Ys* (opéra en 3 actes, livret d'Édouard Blau, créé à l'Opéra-Comique le 7 mai 1888) composé entre 1875 et 1877 puis remanié et achevé en 1887, est construit selon le modèle traditionnel de l'opéra, afin d'éviter toute comparaison avec les œuvres wagnériennes et pour donner, par la concision des formes et le refus du développement, de la vigueur au drame. L'œuvre présente des scènes typiques du grand opéra français mais aussi certains thèmes (littéraires et musicaux) germaniques. L'incorporation d'airs populaires bretons apporte une touche de couleur locale et participe d'une tendance de plus en plus marquée à puiser un

matériau mélodique caractérisé dans le folklore ou dans le passé. L'œuvre emporte un vif succès ; elle est jouée 153 fois à l'Opéra-Comique entre 1888 et 1892.

MASSÉ, Victor (Lorient, 7 mars 1822 – Paris, 5 juil. 1884)

Entré au Conservatoire en octobre 1834, il obtient les premiers prix de piano, d'harmonie et de fugue puis, après avoir suivi la classe de composition d'Halévy, le premier prix de Rome en 1844. En obtenant quelques succès dans le genre de l'opéra-comique léger conventionnel, il suit une carrière brillante : professeur de composition au Conservatoire en 1866 ; élu membre de l'Institut, à la place d'Auber, en 1872 ; nommé officier de la Légion d'honneur en 1877 (il avait été fait chevalier en 1856). *Les Noces de Jeannette* (opéra-comique en un acte, livret de Michel Carré et Jules Barbier, créé à l'Opéra-Comique le 4 fév. 1853) remporte un triomphe et est joué tous les ans entre 1856 et 1893.

La Reine Topaze (opéra-comique en 3 actes, livret de Joseph Philippe Simon dit Lockroy et Léon Battu, créé au Théâtre-Lyrique le 27 déc. 1856) a un succès de mode étourdissant (une centaine de représentations en un an), notamment grâce aux variations sur le *Carnaval de Venise* chantées par la créatrice de Jeannette, Caroline Miolan-Carvalho, épouse du directeur du Théâtre-Lyrique Léon Carvalho. – Autre ouvrage cité : *La Mule de Pedro* (opéra en 2 actes, livret de Dumanoir, créé à l'Opéra le 6 mars 1863).

MASSENET, Jules (Montaud, près de Saint-Étienne, 12 mai 1842 – Paris, 13 août 1912)

Entré à l'âge de onze ans au Conservatoire, il en sort en 1863, après avoir suivi la classe de composition d'Ambroise Thomas, en obtenant le premier Prix de Rome. Après la guerre de 1870, le succès de *Don César de Bazan* (opéra-comique en 4 actes, livret d'Adolphe d'Ennery, P. P. Dumanoir et Chantepie d'après Victor Hugo, créé à l'Opéra-Comique le 30 nov. 1872) est suivi de celui de son oratorio *Marie-Magdeleine* (drame sacré en 3 actes, livret de Louis Gallet, créé le 11 avr. 1873), qui ouvre la voie à ses nombreuses héroïnes d'opéra, tourmentées par l'esprit et la chair, écartelées entre le sacré et le profane. Un an après le succès du *Roi de Lahore* (opéra en 5 actes, livret de Louis Gallet, créé à l'Opéra le 27 avr. 1877), il est nommé professeur de composition au Conservatoire. Sa classe verra passer la plupart des grands compositeurs d'opéras de la fin du siècle et du début du XXe siècle. *Manon* (opéra-comique en 5 actes, livret d'Henri Meilhac et Philippe Gille, d'après l'abbé Prévost, créé à l'Opéra-Comique le 19 janv. 1884) vient confirmer sa position et en fait le compositeur d'opéra le plus populaire en France.

Le style de Massenet combine un très grand nombre d'éléments et d'influences et oscille entre diverses esthétiques, par souci d'exploration et de renouvellement mais plus sans doute par désir de chercher toute forme pouvant lui permettre d'obtenir le succès. Désireux de plaire, il sombre parfois dans les travers de la facilité et écrit un nombre important d'ouvrages (plus de vingt), tout en témoignant d'une grande maîtrise technique. Il fonde sa réussite sur une inspiration mélodique abondante et en mêlant, plus ou moins selon

chaque opéra, certaines conventions françaises – par exemple celles du grand opéra dans *Hérodiade* (opéra en 4 actes, livret de Paul Milliet et Henri Grémont [pseud. de Georges Hartmann], d'après Flaubert, créé à Bruxelles, en italien, le 19 déc. 1881 ; à Nantes le 29 mars 1883 ; à Paris, au Théâtre-Italien, le 1er fév. 1884) aux innovations wagnériennes, particulièrement dans *Esclarmonde* (opéra romanesque en 4 actes, avec prologue et épilogue, livret d'Alfred Blau et Louis de Gramont, créé à l'Opéra-Comique, le 14 mai 1889), et même debussystes à la fin de sa vie. Massenet cherche un équilibre entre les écoles italienne et allemande et une expression fondée sur la justesse de la déclamation française, équilibre qu'il trouve, d'une certaine manière, dans *Werther* (drame lyrique en 4 actes, livret d'Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann d'après Goethe, créé à Vienne le 16 fév. 1892 ; à l'Opéra-Comique le 16 janv. 1893). – Autres ouvrages cités : *Le Cid* (opéra en 4 actes, livret d'Adolphe d'Ennery, Édouard Blau et Louis Gallet d'après Corneille, créé à l'Opéra le 30 nov. 1885) ; *Thaïs* (comédie lyrique en 3 actes, livret de Louis Gallet d'après Anatole France, créée à l'Opéra le 16 mars 1894 ; dans une autre version, le 13 avr. 1898) ; *Chérubin* (comédie chantée en 3 actes, livret de Francis de Croisset et Henri Cain, créée à Monte-Carlo, le 14 fév. 1903) ; *Don Quichotte* (comédie héroïque en 5 actes, livret d'Henri Cain d'après Cervantes et Jacques Le Lorrain, créée à Monte-Carlo le 19 fév. 1910 ; au Théâtre de la Gaîté-Lyrique le 29 déc. 1910).

MESSAGER, Charles Prosper André (Montluçon, 30 déc. 1853 – Paris, 24 fév. 1929)

Admis à l'École Niedermeyer à Paris, en 1869, il y rencontre Saint-Saëns et Fauré. Il obtient en 1876 le premier prix du concours organisé par la Société des auteurs et compositeurs de musique avec une symphonie, puis, parallèlement à une carrière d'organiste, de chef d'orchestre, d'administrateur et de critique, il devient un maître de l'opérette. Il montre de grandes qualités de mélodiste, d'harmoniste et d'orchestrateur, qui font de ses quelques opéras-comiques de charmantes partitions d'une grande distinction de style : *La Basoche* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Albert Carré, créé à l'Opéra-Comique le 30 mai 1890), *Le Chevalier d'Harmental* (opéra-comique en 5 actes, livret de P. Ferrier d'après Alexandre Dumas et Auguste Maquet, créé à l'Opéra-Comique le 5 mai 1896), *Fortunio* (opéra-comique en 5 actes, livret de Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers d'après Alfred Musset, créé à l'Opéra-Comique le 5 juin 1907).

MEYERBEER, Giacomo [Jacob Liebmann Meyer Beer] (Vogelsdorf, 5 sept. 1791 – Paris, 2 mai 1864)

Après quelques essais peu concluants en Allemagne, il se rend en Italie où il compose des opéras italiens qui le propulsent sur le devant de la scène internationale. Le succès de *Il Crociato in Egitto* en 1824 lui ouvre les portes de la capitale française où, après sa rencontre décisive avec le librettiste Eugène Scribe, il va devenir l'un des maîtres du grand opéra, composant parmi les œuvres les plus célèbres et les plus influentes de son temps : *Robert le Diable* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe et Germain Delavigne, créé à l'Opéra

le 21 nov. 1831), *Les Huguenots* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe et Émile Deschamps, créé à l'Opéra le 29 fév. 1836), *Le Prophète* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra le 16 avr. 1849), *L'Africaine* (opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra le 28 avr. 1865). Meyerbeer apporte sa contribution à l'histoire de l'opéra-comique en en élargissant le cadre et le style dans deux œuvres, moins jouées cependant que les précédentes, *L'Étoile du Nord* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, créé à l'Opéra-Comique le 16 fév. 1854) et *Dinorah ou le Pardon de Ploërmel* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé à l'Opéra-Comique le 4 avr. 1859).

Offenbach, Jacques (Cologne, 20 juin 1819 – Paris, 5 oct. 1880)

Arrivé en 1833 à Paris, il pénètre le milieu musical et est introduit dans les salons, où il joue du violoncelle. Mais il rencontre des difficultés pour être joué sur une scène lyrique. C'est durant l'Exposition de 1855 qu'il lance son petit théâtre des Bouffes-Parisiens dans lequel l'opérette va s'imposer. Pour officialiser sa position, il organise en 1856 un concours de composition dont Bizet et Lecocq sortent premiers ex æquo en écrivant un petit ouvrage, *Le Docteur Miracle*. D'abord limité dans ses possibilités par le privilège de son théâtre, il obtient peu à peu d'élargir son effectif instrumental et vocal et compose des opérettes de plus vastes proportions. *Orphée aux enfers* (opéra bouffe en 2 actes, livret d'Hector Crémieux et Ludovic Halévy, créé au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 21 oct. 1858) inaugure l'étourdissante carrière d'Offenbach. Cependant, le compositeur n'a de cesse d'être reconnu « sérieusement » et cherche le succès sur une scène officielle. *Barkouf* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Henri Boisseaux, créé à l'Opéra-Comique le 24 déc. 1860) est un échec cuisant, tout comme *Robinson Crusoé* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Eugène Cormon et Crémieux d'après Defoe, créé à l'Opéra-Comique le 23 nov. 1867) et *Fantasio* (opéra-comique en 3 actes, livret de P. de Musset, créé à l'Opéra-Comique le 18 janv. 1872). *Vert-Vert* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Henri Meilhac et Charles Étienne Louis Nuitter, créé à l'Opéra-Comique le 10 mars 1869), comptabilise 58 répétitions puis disparaît de l'affiche. *Les Contes d'Hoffmann* (opéra fantastique en un prologue et 3 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, création posthume dans une version révisée par Léon Carvalho à l'Opéra-Comique le 10 fév. 1881), où une certaine expression tragique se dissimule sous la fantaisie, trouvent un équilibre stylistique qui touche enfin au but. L'œuvre dépasse rapidement la 100e puis devient un des ouvrages français les plus représentés dans le monde.

Reyer, Louis Étienne Ernest Rey dit Ernest (Marseille, 1er déc. 1823 – Le Lavandou, 15 janv. 1909)

Il rencontre le succès avec *Le Sélam*, symphonie orientale sur un texte de Gautier jouée en 1850 à Paris, qui le place dans la lignée de Félicien David et de l'exotisme musical, comme le confirment son ballet *Sacountalâ* (joué à l'Opéra en 1858) et *La Statue* (opéra-comique en 3 actes, livret de Michel Carré et Jules Barbier d'après *Les Mille et Une Nuits*, créé au Théâtre-Lyrique le 11 avr.

1861). Les influences de Gluck, Weber, Berlioz et Wagner sont plus marquées dans les œuvres suivantes. *Sigurd* (opéra en 4 actes, livret de Camille Du Locle et Alfred Blau, créé à Bruxelles le 7 janv. 1884; à Lyon le 15 janv. 1885; à l'Opéra le 12 juin 1885) réalise, sur un livret inspiré des sagas nordiques, une partition fort peu wagnérienne dans son style, contrairement à ce qu'aurait pu laisser attendre son sujet. Des motifs de rappel et l'arioso remplaçant l'air ne peuvent masquer une certaine monotonie de l'harmonie, la rareté du contrepoint et l'instrumentation parfois lourde. L'œuvre obtient néanmoins un vif succès, offrant au public, d'une certaine manière, une musique d'une grande spontanéité, aisée à suivre sous des aspects originaux. *Salammbô* (opéra en 5 actes, livret de Camille Du Locle d'après Gustave Flaubert, créé à Bruxelles le 10 fév. 1890; à Rouen le 23 nov. 1890; à l'Opéra le 16 mai 1892) se rattache au drame lyrique par l'enchaînement continu des éléments musicaux, mais reste très en deçà de l'expression mélodique et de l'écriture orchestrale des maîtres français du temps. Reyer joua un rôle important comme critique dans différents journaux, particulièrement dans le *Journal des débats* entre 1866 et 1898. Il fut élu en 1876 à l'Institut.

ROSSINI, Gioachino (Pesaro, 29 fév. 1792 – Passy, 13 nov. 1868)

Après une carrière italienne éblouissante qui en fait le compositeur le plus célèbre de la Péninsule, après avoir réformé, durant ses années napolitaines, le cadre de l'opera seria italien, après une période de voyage en Europe, Rossini s'installe à Paris en 1824, tout d'abord comme directeur du Théâtre-Italien. Il compose, à l'occasion du couronnement de Charles X, *Il Viaggio a Reims* (dramma giocoso en un acte, livret de Luigi Balocchi, créé sous forme de cantate scénique au Théâtre-Italien le 19 juin 1825). Le succès de la musique italienne de Rossini prend des proportions quasi délirantes dès la fin des années 1810 et son influence sur la musique lyrique française est l'une des plus importantes de tout le XIXe siècle. Puis il se tourne du côté du grand genre français. Il commence par traduire et adapter des œuvres anciennes : *Maometto secondo* (1820), devenu *Le Siège de Corinthe* (tragédie lyrique en 3 actes, livret d'Alexandre Soumet et Luigi Balocchi, créée à l'Opéra le 9 oct. 1826) et *Mosè in Egitto* (1818), devenu *Moïse* (opéra en 4 actes, livret de Luigi Balocchi et Étienne de Jouy, créé à l'Opéra le 26 mars 1827). Il achève sa carrière en écrivant *Guillaume Tell* (opéra en 4 actes, livret de Victor Étienne Jouy et Hippolyte Bis d'après Schiller, créé à l'Opéra le 3 août 1829), qui constitue un des premiers véritables grands opéras et dont le deuxième acte sera reconnu comme un chef-d'œuvre par de nombreux compositeurs français.

SAINT-SAËNS, Camille (Paris, 9 oct. 1835 – Alger, 16 déc. 1821)

D'une précocité stupéfiante, il fait ses débuts en tant que soliste à la salle Pleyel âgé seulement de dix ans. Il entre au Conservatoire en 1848 et, malgré des études brillantes, n'obtient pas le premier Prix de Rome. Organiste et pianiste de grand talent, il réussit une carrière dans la musique instrumentale, comme interprète et compositeur. Il enseigne un temps à l'École Niedermeyer, participe à la création de la Société nationale de musique en 1871. Dans le

domaine lyrique, Saint-Saëns, attiré plus par la pureté de la forme que par l'expression du drame, ne parvient que tardivement à la reconnaissance. *La Princesse jaune* (opéra-comique en un acte, livret de Louis Gallet, créé à l'Opéra-Comique le 12 juin 1872) est un échec cuisant; il réussira dans le genre léger avec *Phryné* (opéra-comique en 2 actes, livret de Lucien Augé de Lassus, créé à l'Opéra-Comique le 24 mai 1893). *Henry VIII* (opéra en 4 actes, livret de Léonce Détroyat et Armand Silvestre, créé à l'Opéra le 5 mars 1883), qui se coule dans le moule du grand opéra historique, réussit en France et à l'étranger. *Samson et Dalila* (opéra en 3 actes, livret de Ferdinand Lemaire, créé à Weimar le 2 déc. 1877; à Rouen le 3 mars 1890; à Paris au Théâtre-Lyrique de l'Éden le 31 oct. 1890) doit attendre le 23 novembre 1892 pour une reconnaissance « officielle » en étant représenté à l'Opéra. L'histoire de l'œuvre – longue à s'imposer sur la scène de l'Académie de musique –, d'une écriture de haute tenue, redevable parfois plus à l'oratorio et à des traditions anglaise ou allemande qu'à l'opéra français, trahit la difficulté des Français à s'affranchir des modèles lyriques nationaux. Écrivain talentueux, esprit d'une curiosité insatiable, Saint-Saëns laisse plusieurs ouvrages, dont des recueils de critiques musicales d'un grand intérêt, où l'on voit notamment comment il commença par admirer la musique de Wagner, dans les premiers, sans sombrer dans l'idolâtrie. – Autre œuvre citée: *Déjanire* (musique de scène pour la tragédie en 4 actes de Louis Gallet, créée aux arènes de Béziers, le 28 août 1898; transformée en tragédie lyrique, créée à Monte-Carlo, le 14 mars 1911; à l'Opéra, le 22 nov. 1911).

THOMAS, Ambroise (Metz, 5 août 1811 – Paris, 12 fév. 1896)

Entré au Conservatoire en 1828, il obtient des premiers prix en piano et harmonie et, après des études dans la classe de composition de Lesueur, il obtient le premier Prix de Rome en 1832. À son retour à Paris, il commence une carrière de compositeur d'opéras-comiques avec *La Double Échelle* (opéra-comique en un acte, livret de François Antoine Eugène de Planard, créé à l'Opéra-Comique le 23 août 1837) qui obtient un joli succès, confirmé par la réussite brillante du *Caïd* (opéra-comique en 2 actes, livret de Thomas Sauvage, créé à l'Opéra-Comique le 3 janv. 1849). Thomas répond au modèle de l'époque représenté par Auber. *Le Songe d'une nuit d'été* (opéra-comique en 3 actes, livret de J. B. Rosier et Adolphe de Leuven, créé à l'Opéra-Comique le 20 avr. 1850), malgré certaines scènes qui annoncent son style futur, montre comment les Français peuvent s'inspirer d'œuvres étrangères (ici Shakespeare, en fait mis en scène dans l'opéra) pour n'en retenir que l'aspect plaisant. Ses succès le propulsent à l'Institut en 1851 et au Conservatoire, comme professeur de composition, en 1856. Après les représentations de *Faust* de Gounod en 1859 et son propre échec avec *Le Roman d'Elvire* (opéra-comique en 3 actes, livret d'Alexandre Dumas père et Adolphe de Leuven, créé à l'Opéra-Comique le 4 fév. 1860), Thomas ne présente aucune œuvre lyrique pendant six ans. Reprenant l'idée de Gounod, développant les scènes d'un lyrisme intime, Thomas écrit, avec les librettistes de *Faust* (!), *Mignon* (opéra-comique en 3 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après Goethe, créé à l'Opéra-Comique le 17 nov. 1866), qui emporte un succès considérable, atteignant la 1000e le 13 mai

1894. Le compositeur élargit le cadre et l'expression tragique du genre qu'il impose avec Gounod (l'opéra lyrique) dans *Hamlet* (opéra en 5 actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après Shakespeare, créé à l'Opéra le 9 mars 1868).

VERDI, Giuseppe (Roncole, 9 ou 10 oct. 1813 – Milan, 27 janv. 1901)

Joué en italien (au Théâtre-Italien) ou dans des traductions (à l'Opéra et au Théâtre-Lyrique), Verdi devient assez rapidement célèbre en France et participe lui-même à l'adaptation d'une de ses œuvres, *Jérusalem* (opéra en 4 actes d'après *I Lombardi* profondément remaniés, livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz, créé à l'Opéra le 26 nov. 1847), avant de concevoir intégralement un ouvrage en français : *Les Vêpres siciliennes* (grand opéra en 5 actes, livret d'Eugène Scribe et Charles Duveyrier, créé à l'Opéra le 13 juin 1855) puis *Don Carlos* (grand opéra en 5 actes, livret de Joseph Méry et Camille Du Locle d'après Schiller, créé à l'Opéra le 11 mars 1867). Ces compositions témoignent de la fascination qu'a pu exercer le genre du grand opéra sur les musiciens européens au XIXe siècle. Remarquons cependant que les œuvres françaises de Verdi échouèrent en France où ses œuvres italiennes (parfois traduites) obtinrent un vif succès, non comparable toutefois à celui de Rossini quelques dizaines d'années plus tôt et sans influence déterminante sur les compositeurs français.



Notes

INTRODUCTION

1. Georges Duby et Guy Lardreau, *Dialogues,* Paris, Flammarion, 1980, p. 63.
2. *Idem.*
3. « Théâtre impérial de l'Opéra », *Revue et gazette musicale,* 25 janv. 1863, p. 25. L'orthographe des citations est systématiquement actualisée.

PREMIÈRE PARTIE

Genèse, représentation et réception d'un opéra

Chapitre premier

GENÈSE D'UN OPÉRA

1. Charles Malherbe, « Du théâtre musical », *in* Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie éd., *Encyclopédie de la musique...,* Paris, Delagrave, 2[e] partie, vol. 5, 1930, p. 3238.
2. Lettre de Charles Gounod à Georges Bizet, 24 mai 1858, *in* Mina Curtiss, *Bizet en son temps,* trad. de l'anglais par Marcelle Jossua, Genève-Paris, La Palatine, 1961, p. 206.
3. Reynaldo Hahn, « La musique au théâtre sous le second Empire », *Conférencia,* 15 févr. 1925, p. 239.
4. Voir Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1800 à 1913,* Paris, Fischbacher, 1913. *Rigoletto* est représenté pour la première fois sur la scène du Théâtre-Italien en 1854, *La Traviata* en 1856.
5. *Louise Miller* (1853), traduction de *Luisa Miller* pour l'Opéra, n'est pas comparable à ces oeuvres, entièrement neuves ou considérablement remaniées pour la scène française par Verdi lui-même. Le compositeur exprima d'ailleurs son mécontentement à l'égard de la traduction de sa *Luisa*

Miller. Voir Mary Jane Phillips-Matz, *Giuseppe Verdi*, Paris, Fayard, 1996, pp. 400-401.

6. Gustave Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle,* 20 janv. 1863.

7. Paul Smith, « Revue de l'année 1863 », *Revue et gazette musicale,* 3 janv. 1864, p. 1.

8. Hector Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats,* 8 oct. 1863.

9. Aldo [pseud. de A. Azevedo], *Dictionnaire musico-humoristique,* Paris, Gérard, 1870, p. 5.

10. R. Hahn, « La musique au théâtre… », *Conférencia,* 15 févr. 1925, p. 246.

11. Lettre de G. Bizet à Choudens, s.d., copie manuscrite *in* Bibl.-musée de l'Opéra.

12. H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats,* 22 avr. 1852.

13. Camille Bellaigue, *Gounod,* Paris, Félix Alcan, 1910, p. 79.

14. Nestor Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 9 nov. 1863.

15. Voir Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle,* Paris, Aux amateurs de livres [Klincksieck], 1989, pp. 194-201.

16. *Ibid.,* p. 237.

17. Gustave du Taillys, « Revue musicale », *Revue de l'Empire,* 10 oct. 1863.

18. Gaston de Saint-Valry, « Revue dramatique », *Le Pays,* 5 oct. 1863.

19. Albert Soubies, *Histoire du Théâtre-Lyrique (1851-1870),* Paris, Fischbacher, 1899, p. 26.

20. *Ibid.,* pp. 37-38.

21. Ernest Reyer, *Notes de musique,* Paris, Charpentier, 1875, p. 24.

22. Henri Maréchal, *Paris. Souvenirs d'un musicien. 185.-1870,* Paris, Hachette, 1907, p. 2.

23. *Ibid.,* p. 11.

24. Frédéric Soulié, *Deux séjours : Province et Paris,* 1836, t. 2, p. 255, cité *in* N. Wild, « Le spectacle lyrique », in *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870),* ouvrage coll., Paris, Flammarion, 1991, p. 44.

25. H. Maréchal, *Paris...,* pp. 13-14.

26. Voir Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870,* Paris, Aux Amateurs de livres, 1986 ; du même, « Les sociétés de musique de chambre », in *La musique en France à l'époque romantique.*

27. Extrait de *L'Exposé de la situation de l'Empire,* in « Nouvelles », *L'Entr'acte,* 14 nov. 1863.

28. « Corps législatif », *Le Moniteur universel,* 19 avr. 1863, p. 597.

29. Voir « Corps législatif. Extrait du compte rendu de la séance du vendredi 24 avril », *Journal des débats,* 25 avr. 1863.

30. Arrêté du ministre d'État, A. Walewski, 5 juin 1863 (Arch. Nat., F/21/1121). C'est nous qui soulignons.

31. Cahier des charges de Léon Carvalho. Arrêté d'A. Walewski du 10 nov. 1862 (Bibl.-musée de l'Opéra, Archives Théâtre-Lyrique, pièce 3). C'est nous qui soulignons.

32. Voir les deux ouvrages essentiels d'Odile Krakovitch, *Les Pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830),* Paris, Archives nationales, 1982 ; *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle,* Paris, Calmann-Lévy, 1985.

33. Voir Annexe 1.
34. Voir Steven Huebner, *Les Opéras de Charles Gounod*, trad. d'Alain et Marie-Stella Pâris, Arles, Actes Sud, 1994, pp. 46-49.
35. Voir N. Wild, *Dictionnaire des théâtres...*, pp. 239, 330.
36. « Opéra-Comique », *Le Ménestrel*, 3 mai 1840.
37. J.-L. Heugel, « Causeries musicales. *L'Enfant prodigue* », *Le Ménestrel*, 15 déc. 1850.
38. Georges Loiseau, « La millième de *Mignon* », *Le Figaro*, 13 mars 1894.
39. Paul Prévost, « Mireille », *in* M. Honegger et P. Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, 3 vol., Paris, Bordas, 1991-1992.
40. N. Isouard, *Aladin*, Paris, Roullet, 1825.
41. « Académie royale de musique », *Le Ménestrel*, 1er mars 1835.
42. Gustave Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle*, 22 mars 1859.
43. G. Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle*, 5 avril 1859.
44. E. Reyer, *Notes de musique*, pp. 60-61.
45. *Ibid.*, p. 285.
46. Cité *in* G. Loiseau, « La millième de *Mignon* », *Le Figaro*, 13 mars 1894.
47. L. Blondeau, « Comment se font les opéras en Italie », *La France musicale*, 18 juillet 1841, p. 254.
48. *Les Troyens* ont été représentés en 1863 au Théâtre-Lyrique dans une version amputée de la première partie, *La Prise de Troie*, qui a été résumée sous la forme d'un prologue.
49. Il s'agit de l'acte IV, 2e tableau, de la version intégrale des *Troyens*. Le numéro « Chasse et Orage » a été coupé après la création en 1863.
50. Il s'agit de l'acte IV, 2e tableau, nos 30-31 de la version intégrale des *Troyens*.
51. Il s'agit de l'acte IV, 2e tableau, n° 34 de la version intégrale des *Troyens*.
52. Il s'agit de l'acte V, n° 40 de la version intégrale des *Troyens*.
53. Toutes ces citations sont extraites de la remarquable édition critique des *Troyens* par Hugh Macdonald, *in* H. Berlioz, *Les Troyens*, New edition of the complete works, Kassel, Bärenreiter, 1970.
54. Alfred Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur*, Paris, 1931, reprint Genève, Slatkine, 1980, pp. 89-90.
55. Auguste Durand, « Revue musicale », *L'Esprit public*, 13 nov. 1863, cité *in* Frank Heidlberger éd., *Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863)*, Musik-Édition Lucie Galland, 1995.
56. Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 176. Cette phrase est extraite d'un article publié pour la première fois en sept. 1879.
57. Edmond Galabert, « Préface », *Georges Bizet. Lettres à un ami (1865-1872)*, Paris, Calmann-Lévy, 1909, p. 42.
58. Interview de Galli-Marié citée *in* G. Loiseau, « La Millième de *Mignon* », *Le Figaro*, 13 mai 1894. D'après Ritt (directeur associé avec de Leuven), commente le journaliste, on aurait choisi les quatre premiers vers de l'une des deux mélodies et les quatre derniers de l'autre.
59. Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*, Paris, Brandus, Troupenas, [1849].
60. Voir Belinda Cannone, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793-1829)*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 62-63.

61. XXX, « Chronique musicale », *Journal des Débats,* 21 déc. 1824.

62. A. S., « Théâtre royal italien », *Revue musicale,* Fr. J. Fétis éd., III/5, 1829, p. 403.

63. « Chronique musicale », *Le Corsaire,* 19 déc. 1824.

64. *Le Chasseur noir. Freischütz,* opéra romantique en trois actes, Paris, M. Schlesinger, [1824], coll. des chefs-d'œuvre dramatiques modernes des Écoles italienne, française et allemande. « L'ouvrage est publié comme nous l'avons entendu en Allemagne » note le journaliste (« Chronique musicale », *Le Corsaire,* 19 déc. 1824).

65. *Robin des bois ou les Trois Balles,* opéra en trois actes, imité de *Der Freischütz,* Paris, chez Castil-Blaze, [1824].

66. B. de Grimm, « Académie Royale de Musique », *La France musicale,* 13 juin 1841, p. 209.

67. Richard Wagner, « Le Freischütz », *Revue et gazette musicale,* 1er art., 23 mai 1841, 2e art., 30 mai 1841.

68. C. Saint-Saëns, art. de juillet 1876 pour la reprise du *Freischütz* le 3 juillet 1876 au Palais Garnier, repris in *Harmonie et mélodie,* pp. 107-113.

69. A. Soubies, *Histoire du Théâtre-Lyrique,* p. 26. La partition chant et piano dont il est question est la suivante : *Orphée,* opéra en quatre actes, représenté au Théâtre-Lyrique, « seule édition conforme à la représentation », réduction au piano par Théodore Ritter, Paris, Léon Escudier, [1859], 131 p.

70. Franz Liszt, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », série de six articles parus dans la *Gazette musicale* en 1835, reprise *in* Jean Chantavoine éd., *Pages romantiques,* 1912, reprint Plan de La Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1985, p. 47.

71. Théophile Gautier, art. du 5 juillet 1843, repris in *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans,* Paris, Hetzel, vol. 3, 1859, p. 72.

72. Th. Gautier, art. du 7 nov. 1843, *ibid.,* p. 125.

73. Fr. J. Fétis, « Nouvelles de Paris. Concert historique de la musique du XVIe siècle, donné par M. Fétis », *Revue musicale,* Fr. J. Fétis éd., 22 déc. 1832, p. 372.

74. Voir Ulrich Drüner, « La version du *Tannhäuser* de Richard Wagner… », *in* P. Prévost éd., *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle,* Metz, Éditions Serpenoise, 1995, pp. 163 sq.

75. On peut caricaturer : À un Wagner arriviste bourgeois, voulant réussir immédiatement, dans la capitale la plus en vue de toute l'Europe (Paris), sur la scène la plus prestigieuse (l'Académie de musique), tentant de s'adapter à des conventions, succède un Wagner prophète aristocrate, qui construit une œuvre idéale, pour l'avenir, en dehors de tout genre traditionnel.

Chapitre II

REPRÉSENTATION D'UN OPÉRA

1. Frédéric Soulié, *Deux séjours : Province et Paris,* 1836, t. 2, p. 250, cité *in* N. Wild, « Le Spectacle lyrique », in *La Musique en France à l'époque romantique,* p. 26.

2. Johannès Weber, « Critique musicale », *Le Temps,* 6 oct. 1863.

3. Emmanuel Chabrier, « Chronique musicale », *Le Parisien,* 2 oct. 1863.
4. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 5 oct. 1863.
5. Albert Wolff, « Chronique théâtrale », *Le Journal amusant,* 10 oct. 1863.
6. G. Bertrand, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 4 oct. 1863. Dans son livre sur *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac* (Paris, Hachette, p. 153), Patrick Barbier écrit le contraire. On peut penser que la coutume de réclamer les auteurs s'est transformée autour des années 1840-1850.
7. Émile Cardon, « Chronique théâtrale », *Le Monde artiste,* 3 oct. 1863.
8. Club ouvert en 1834, réunissant des membres de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie parisienne.
9. Paul Smith, « Théâtre impérial de l'Opéra. Seconde représentation de *Tannhäuser* », *Revue et Gazette musicale,* 24 mars 1861, p. 89.
10. « Actualités », *La France musicale,* 31 mars 1861, p. 102.
11. Lettre du ministre Walewski à R. Wagner, 8 mars 1861, citée *in* Georges Servières, *Tannhäuser à l'Opéra en 1861,* Paris, Fischbacher, 1895, p. 40.
12. E. Reyer, *Quarante ans de musique,* Émile Henriot éd., Paris, Calmann-Lévy, [1909], p. 262.
13. J. Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 28 déc. 1856.
14. Auguste Vitu, art. du *Figaro,* 16 mai 1889, cité *in* Patrick Gillis, « Genèse d'*Esclarmonde* », *L'Avant-scène opéra. Esclarmonde. Grisélidis,* n° 148, sept.-oct. 1992, p. 27. La Tour Eiffel est la grande attraction de l'Exposition.
15. Fr. Liszt, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », in *Pages romantiques,* p. 46.
16. *Ibid.,* p. 48.
17. Marietta Alboni (1826-1894) a fait ses débuts au Théâtre-Italien de Paris le 2 déc. 1857. C'est un véritable contralto rossinien, développant une tessiture considérable, du *sol* grave au contre *ut.*
18. Th. Gautier, art. du 15 janv. 1849, repris in *Histoire de l'art dramatique en France…,* vol. 6, 1859, p. 42.
19. Th. Gautier, art. du 27 déc. 1847, *ibid.,* vol. 5, 1859, p. 208.
20. Th. Gautier, art. du 29 janv. 1849, *ibid.,* vol. 6, 1859, p. 46. L'écrivain vient d'écouter *L'Italiana in Algeri.*
21. Th. Gautier, art. du 27 déc. 1847, *ibid.,* vol. 5, 1859, p. 207.
22. *Idem.*
23. Citons deux exemples tirés des chroniques de Stendhal dans le *Journal de Paris.* Dans le *bel canto,* toutes les voix sont susceptibles d'ornementer leur partie : « La belle voix de basse de Zuchelli a exécuté, avec une aisance parfaite et un moelleux étonnant, des broderies, des fioritures, qui, en Italie, ont fait la gloire du soprano Velluti. Il y a vingt ans qu'on eût refusé de croire à un tel miracle. » (art. du 25 nov. 1824, à propos de la représentation au Théâtre-Italien de *L'Ingano fortunato* de Rossini). Il faut adapter les ornements à l'expression des affects : « Mlle Mombelli chante supérieurement, mais avec les plus ridicules contresens, le commencement de son duo avec Malcolm. Elle dit à son amant : *« Il padre impone / Ch'io non pensi a te. »* (Mon père m'ordonne de ne plus t'aimer). Or, c'est avec la joie la plus vive et les ornements les plus brillants et les plus gais que Mlle Mombelli annonce cette bonne nouvelle à son amant. […] Mlle Mombelli, pour peu qu'elle soit avertie par le silence des spectateurs, a assez de talent pour broder ce duo avec des ornements tristes. Voilà de ces

fautes qu'on a jamais à reprocher à notre sublime madame Pasta » (art. du 13 sept. 1824, à propos de la représentation au Théâtre-Italien de *La Donna del Lago* de Rossini).

24. H. Berlioz, feuilleton du *Journal des débats,* 10 janv. 1841, repris in *Les Soirées de l'orchestre* (1852), rééd. in *Œuvres littéraires,* Léon Guichard éd., Paris, Gründ, 1968-1971.

25. Voir l'excellent ouvrage de Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto,* trad. de l'ital. par Hélène Pasquier avec le concours de Roland Mancini, Paris, Fayard, 1987.

26. L'Opéra occupa la salle du 10, rue Le Peletier, du 16 août 1821 à sa destruction par un incendie, la nuit du 28 au 29 octobre 1873. Voir N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens…*, p. 227.

27. Th. Gautier, art. du 4 janv. 1847, repris in *Histoire de l'art dramatique en France…*, vol. 5, 1859, p. 6.

28. H. Berlioz, art. du *Journal des débats* (17 mai 1837), repris in *Cauchemars et passions,* Gérard Condé éd., Paris, Lattès, 1981, p. 260.

29. « Le bilan lyrique de 1858 », *Le Ménestrel,* 9 janv. 1859, p. 42.

30. *Le Ménestrel,* 3 juillet 1859, p. 243.

31. J. Lovy, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 5 avril 1863, p. 141.

32. H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats,* 22 avr. 1851. Remarque générale dans le feuilleton consacré à la création de *Sapho* de Gounod à l'Opéra.

33. P. A. Fiorentino, « Théâtres », *La France,* 9 nov. 1863.

34. R. Hahn, « La musique au théâtre… », *Conférencia,* 15 févr. 1925, p. 240.

35. P. Barbier, *La Vie quotidienne à l'Opéra,* pp. 148-149.

36. *Ibid.*, p. 149.

37. Th. Gautier, art. du 9 oct. 1841, repris in *Histoire de l'art dramatique en France…*, vol. 2, 1858, p. 163.

38. P. Larousse éd., *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle,* 15 vol., Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1876, vol. 16 (1er supplément), 1877, vol. 17 (2e supplément), [1879], art. « Claque ».

39. *Idem.*

40. Honoré de Balzac, *Illusions perdues,* Paris, Gallimard, 1976, Folio, t. 2, p. 387.

41. *Ibid.*, p. 389.

42. Voir P. Barbier, *La vie quotidienne à l'Opéra,* pp. 157-160 ; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent,* Paris, Firmin-Didot, 1885, art. « Claque » ; John Rosselli, « Claque », *in* Stanley Sadie éd., *The new Grove Dictionary of Opera,* London : Macmillan, 1992.

43. Lettre de G. Bizet à L. Gallet, cité *in* M. Curtiss, *Bizet et son temps,* p. 280.

44. A. Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur,* pp. 28-29.

45. Voir H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats,* 8 oct. 1863.

46. Jules Ruelle, « France », *Guide musical,* 1er oct. 1863, p. 4.

47. Marie Escudier, « Théâtre Lyrique Impérial », *La France musicale,* 4 oct. 1863.

48. « Actualités », *La France musicale,* 18 oct. 1863, p. 330.

49. « Académie Royale de Musique », *Gazette musicale de Paris,* 8 mars 1835, p. 82. Citons encore cette remarque concernant *L'Enfant prodigue* d'Auber : « Tout ce spectacle est, d'un bout à l'autre d'une magnificence inouïe et les yeux sont tellement occupés, du commencement jusqu'à la fin, que les oreilles ont,

en vérité, bien de la peine, à une première soirée, à prendre leur part de plaisir. » Georges Bousquet, « Chronique musicale », *L'Illustration*, 13 déc. 1850, p. 373.

50. « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 29 avr. 1877, p. 170.

51. Lettre d'É. Zola à A. Bruneau, 22 juillet 1896, cité *in* A. Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur*, p. 89.

52. Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 7. Les lignes qui suivent s'inspirent largement de cet ouvrage toujours remarquable.

53. *Ibid.*, p. 55.

54. *Ibid.*, p. 82.

55. Cité *in* G. Loiseau, « La millième de *Mignon* », *Le Figaro*, 13 mars 1894. Notons que réalisme et vérité du décor rencontrent quelques opposants qui voient là un frein à l'imagination.

56. M.-A. Allévy, *La Mise en scène en France…*, pp. 108-109.

57. G[eorges] B[ousquet], « Chronique musicale », *L'Illustration*, 4 déc. 1847, p. 218.

58. Voir N. Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle*, t. 1, *Opéra de Paris*, Paris, BN, 1987, p. 102.

59. M.-A. Allevy, *La Mise en scène en France…*, pp. 101-102.

60. *Collection de mises en scène de grands opéras et d'opéras rédigés et publiés par L. Palianti*, Paris.

61. Voir les trois ouvrages indispensables de Nicole Wild, *Les Arts du spectacle en France : Affiches illustrées (1850-1950). Catalogue*, Paris, B.N., 1976 ; *Décors et costumes du XIXe siècle*, t. 1, *Opéra de Paris*, Paris, B.N., 1987 ; t. 2, *Théâtres et décorateurs*, Paris, B.N., 1993. Voir aussi Catherine Join-Dieterle, *Les Décors de scène de l'opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988.

62. Voir Robert Cohen et Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*, Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris), New York, Pendragon Press, 1986.

63. Voir R. Cohen, *Les Gravures musicales dans l'Illustration. 1843-1899*, 3 vol., Québec, Presses de l'Université Laval, 1983.

64. J. Ruelle, « Chronique musicale », *Le Messager des théâtres et des arts*, 4 oct. 1863.

65. Voir N. Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle*, t. 1, p. 251.

66. Voir Catherine Join-Dieterle, *Les Décors de scène de l'opéra de Paris à l'époque romantique*, pp. 13, 137.

67. A. de Rovray [pseud. de Fiorentino], « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.

68. Claude Debussy, art. du *Gil Blas*, 19 mai 1903, cité in *Monsieur croche*, François Lesure éd., Paris, Gallimard, 1987, p. 174.

69. Voir Alfred Loewenberg, *Annals of opera. 1597-1940*, 3e éd. revue et corrigée, Totowa, New Jersey, Rowmann and Littlefield, 1978.

70. Adrien Barbusse, « Les premières », *Le Siècle*, 21 avr. 1889, p. 3.

71. A. Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 28 avr. 1889, p. 131.

72. A. Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 21 avr. 1889, p. 123.

73. Victor Roger, « Chronique musicale », *La France*, 22 avr. 1889, p. 2.

74. Voir H. Lacombe, « La réception de l'œuvre dramatique de Bizet en Italie. Un exemple du rapport culturel France/Italie », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie-Méditerranée,* 1996/1, pp. 171-201.

75. A. Jullien, « Revue musicale », *Le Moniteur universel,* 6 mai 1889.

76. Lettre d'É. Lalo à E. Blau, 22 sept. 1886, in *Correspondance,* Joël-Marie Fauquet éd., Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, pp. 273-274. L'œuvre n'est jouée à Berlin (en allemand) qu'en juin 1893 mais est représentée en allemand à Cobourg dès novembre 1886.

77. Voir A. Jullien, « Revue musicale », *Le Moniteur universel,* 8 mai 1893.

78. Voir John W. Klein, « The Centenary of Bizet's *The Pearl Fishers* », *The Music rewiew,* XXVI/4, nov. 1964, pp. 302, 305.

Chapitre III

RÉCEPTION D'UN OPÉRA

1. Voir B. Cannone, « La presse parisienne entre 1793 et 1829 », in *La Réception des opéras de Mozart,* pp. 39-43 ; P. Barbier, *La Vie quotidienne à l'Opéra...,* pp. 257-279.

2. Voir Robert Cohen, « La Presse française du XIXe siècle et l'histoire de la musique » et J.-M. Bailbé, « La Critique musicale au *Journal des débats* », in *La Musique en France à l'époque romantique*... ; Christian Goubault, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914,* Genève-Paris, Slatkine, 1984.

3. Fr. J. Fétis, « Le Prophète », *Revue et gazette musicale,* 22 avr. 1849, p. 121.

4. Ch. Desolme, « Théâtre-Lyrique impérial. *Les Troyens* », *L'Europe artiste,* 8 nov. 1863.

5. « Mouvement théâtral », *Le Théâtre,* 30 août 1863.

6. H.L. D'Aubel, « Théâtre-Lyrique impérial », *L'Europe artiste* (hebdo.), 11 oct. 1863.

7. B. Cannone, *La Réception des opéras de Mozart,* p. 43.

8. Jules Ruelle, « France », *Guide musical,* 15 oct. 1863, p. 4.

9. B. Jouvin, « Théâtres », *Le Figaro,* 8 oct. 1863. Notons que par le biais de cette remarque, Jouvin s'autorise précisément le jeu de mots !

10. Henri Vignaud, « Revue musicale », *Le Mémorial diplomatique,* 11 oct. 1863.

11. S. Saint-Étienne, « Chronique musicale », *L'Illustrateur des dames...,* 10 oct. 1863.

12. Ralph [pseud. de Léon Escudier], « Théâtre-Lyrique », *L'Art musical,* 12 nov. 1863.

13. P. Scudo, art. de *La Revue indépendante* (c. 1850), cité *in* P. Scudo, « Courrier musical », *L'Art musical,* 12 nov. 1863.

14. G. du Taillys, « Revue musicale », *Revue de l'Empire,* 10 oct. 1863.

15. A. Pougin, « Premières représentations », *Le Théâtre,* 4 oct. 1863.

16. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel,* 7 oct. 1863.

17. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 9 nov. 1863.

18. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps,* 23 janv. 1893.

19. B. Jouvin, « Théâtres », *Le Figaro,* 8 nov. 1863.

20. G. Bertrand, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 4 oct. 1863.

21. Docteur Aldo [pseud. d'A. Azevedo], *Dictionnaire musico-humoristique*, art. « Bruit » et « Cacophonie ».

22. M. Escudier, « Théâtre-Lyrique impérial », *La France musicale*, 4 oct. 1863.

23. E. Neukomm, « Théâtre-Lyrique impérial », *L'Art musical*, 8 oct. 1863.

24. *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique*, Paris, Bourdillat, 1861.

25. R. Wagner, « Lettre sur la musique », p. LXIV, reprise in *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. en français par J.-G. Prod'homme et F. Caillé, Paris, Delagrave, 1910, reprint, Éd. d'aujourd'hui, 1976, t. 6, p. 240.

26. Voir « Œuvres wagnériennes au programme des concerts parisiens, 1841-1914 », *in* M. Kahane et N. Wild, *Wagner et la France*, Paris, B.N., Herscher, 1983, p. 158.

27. Voir Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, Paris, Fayard, 1981, pp. 448-464 ; Léon Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, PUF, 1963.

28. Voir Fr. Liszt, *Artiste et société*, éd. des textes français par R. Stricker, Paris, Flammarion, 1995. Liszt a dirigé l'opéra de Wagner en 1849 à Weimar.

29. Voir, à ce sujet, M. Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, note 5, p. 852.

30. « Schafft sich Herr Berlioz ein eigenes Orchester an, so mag er dirigiren, so viel es him beliebt, und seinen musikalischen Hokuspokus, genannt "die neue Musik" oder "die Musik der Zukunft", treiben » (« Nachrichten », *Berliner musikalische Zeitung*, 12 juin 1847).

31. J. Ruelle, « France », *Guide musical*, 15 oct. 1863.

32. E. Reyer, « Revue musicale », *Journal des débats*, 22 janv. 1893.

33. Victorin Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 23 janv. 1893.

34. H. Vignaud, « Revue musicale », *Le Mémorial diplomatique*, 11 oct. 1863.

35. Alexis Azevedo, « Musique », *L'Opinion nationale*, 6 oct. 1863.

36. B. Jouvin, « Théâtres », *Le Figaro*, 8 oct. 1863.

37. Voir Jean-Claude Yon, « Les débuts périlleux d'Offenbach à l'Opéra-Comique : *Barkouf*, 1860 », *in* Herbert Schneider éd., *Actes du colloque sur l'Opéra-Comique. Frankfurt, 1994*, à paraître.

38. Oscar Comettant, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *L'Art musical*, 27 déc. 1860, p. 29.

39. C. Saint-Saëns, « Préface », *Germanophilie*, Paris, Dorbon-Ainé, 1916, pp. 9-10.

40. Voir L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, pp. 55-71.

41. C. Saint-Saëns, « *L'Anneau du Niebelung* et les représentations de Bayreuth (août 1876) », art. repris in *Harmonie et mélodie*, p. 41.

42. Albert Lavignac, « Avertissement », *Le Voyage à Bayreuth*, Paris, Delagrave, 1897.

43. É. Zola, art. du *Journal* de 1893, cité *in* A. Bruneau, *À l'ombre d'un grand cœur*, p. 64.

DEUXIÈME PARTIE

Drame, poésie, musique

1. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 16. La fonction poétique est définie comme « agencement des faits vu de façon théorique ».

Chapitre IV

CONSTRUCTION DU DRAME

1. R. Wagner, « Halévy et *La Reine de Chypre* », 3e art., *Revue et gazette musicale*, 24 avr. 1842, p. 179.

2. A. Pougin, « Boieldieu... », *L'Art musical*, 7 avr. 1870, p. 145.

3. Gottfried R. Marschall, « Werther », *in* M. Honegger et P. Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*.

4. Jean-François Le Sueur, *La Caverne*, Paris, Naderman, s.d.

5. Citons encore la dernière scène de l'acte III, de *Marco Spada* (1857) d'Auber, ou l'entrée du souterrain dans *La Statue* (1861) de Reyer, acte V, tableau 1. Les scènes du Boulevard usent aussi du procédé, par exemple *Mandrin* (1827), de Benjamin et A. Arago, dans lequel est représentée la caverne souterraine de Mandrin surmontée d'une forêt.

6. Voir Klaus Wolfgang Niemöller, « Die kirchliche Szene », *in* Heinz Becker éd., *Die « couleur locale » in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Bosse, 1976.

7. Voir l'article très convainquant de P. Prévost, « De l'église des Missions étrangères à la cathédrale de *Faust.* Notes sur la pensée et le style de Charles Gounod », *in* P. Prévost éd., *Le théâtre lyrique en France au XIXe siècle*, pp. 137-161.

8. « La Juive », *L'Artiste*, IX/1, 1835. Cité *in* Karl Leich-Galland, *La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*, Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1987.

9. Th. Gautier, art. du 23 avr. 1849, repris in *Histoire de l'art dramatique en France...*, vol. 6, 1859, p. 82. G. Sand écrit à propos de *Robert le Diable* : Meyerbeer nous a montré « l'homme divisé contre lui-même, partagé entre la chair et l'esprit, entraîné vers les ténèbres et l'abrutissement, mais protégé par l'intelligence vivifiante et sauvé par l'espoir divin » (Camille Bellaigue, « La musique d'église au théâtre », *Études musicales*, 3e série, Paris, Delagrave, 1907).

10. Jules Janin, *Un hiver à Paris*, Paris, Veuve Louis Janet, 1842, 3/1846, p. 179.

11. *Ibid.*, p. 181.

12. *Ibid.*, p. 187.

13. Lettre de Jacques Rouché au ministre des Beaux-Arts, cité par Patrick Gillis, « Genèse d'*Esclarmonde* », in *L'Avant-scène opéra. Esclarmonde. Grisélidis*, n° 148, oct. 1992, p. 29.

14. H. Moreno, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 10 févr. 1884, p. 83.

15. G. Condé, « Commentaire musical et littéraire », in *L'Avant-scène opéra. Manon*, n° 123, sept. 1989, p. 89.

16. Voir l'étude désormais classique de Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France,* Paris, Nizet, 1986.

17. Wilhelm [pseud. d'Édouard Monnais], « Revue musicale », *Revue contemporaine,* sept.-oct. 1863.

18. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps,* 6 oct. 1863.

19. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 5 oct. 1863.

20. G. de Saint-Valry, « Revue dramatique », *Le Pays,* 5 oct. 1863.

21. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *La Revue des deux Mondes,* 1er sept. 1839, pp. 675-691.

22. P. Berthier, *Le Théâtre au* XIX*e siècle,* Paris, PUF, 1986, pp. 4, 24.

23. J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre,* Paris, Bordas, 1991, p. 7.

24. Brunetière, *Les Époques du théâtre français* (Paris, Hachette, 1892, p. 377), cité *in* P. Berthier, *Le Théâtre au* XIX*e siècle,* p. 81.

25. Emmanuel Mathieu de Monter, « Eugène Scribe. Ses œuvres complètes », *Revue et gazette musicale,* 1er art., 2 sept. 1877, p. 275.

26. Lintilhac, *Histoire du théâtre,* cité *in* P. Berthier, *Le Théâtre au* XIX*e siècle,* p. 81. Rey Morgan Longyear donne, dès les années 1950, une analyse des stéréotypes dans les livrets d'opéra-comique et explore la dramaturgie de Scribe dans sa thèse *Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871). A chapter in french Opéra-Comique* (High Wycombe : University microfilms, 1957). Voir aussi la thèse de Karin Pendle, *Eugène Scribe and french opera of nineteenth century* (Ann Arbor, Michigan, U.M.I., 1970).

27. Octave Sachot, *L'Île de Ceylan et ses curiosités naturelles,* Paris, Victor Sarlit, [avril] 1863.

28. *La Vestale,* Paris, Roullet, 1807.

29. F. B., « Nouvelles de Paris », *Revue musicale,* 22 sept. 1834, p. 310.

30. Voir K. Pendle, *Eugène Scribe…,* p. 91 ; St. Huebner, *Les Opéras de Charles Gounod,* pp. 283-284.

31. De Marcoux, « Causerie théâtrale », *Les Coulisses du monde,* 15 oct. 1863.

32. Voir H. Lacombe, « L'écriture de l'exotisme dans les livrets à l'Opéra-Comique », *in* Herbert Schneider éd., *Actes du colloque sur l'Opéra-Comique. Frankfurt,* à paraître.

33. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France,* p. 128.

34. *Ibid.,* pp. 130-131. Lors des reprises des *Pêcheurs de perles,* on chercha à apporter une réponse aux problèmes du devenir de Zurga et du conflit religieux, par le meurtre du chef ou son suicide. Le roi paie de sa vie la trahison des siens et sert de victime expiatoire au sacrilège commis par Nadir et Léïla.

35. Jean-Marie J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame,* Paris, PUF, p. 8. Voir aussi du même, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Cœlina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823),* Lille, Service de reproduction des thèses, Univ. Lille-III, 1974.

36. Cité *in* J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame,* p. 19.

37. *Ibid.,* p. 22.

38. *Ibid.,* p. 76.

39. M. Escudier, « Théâtre-Lyrique impérial », *La France musicale,* 4 oct. 1863.

40. C'est ainsi que Rossini emprunte l'ouverture d'*Il Barbiere di Siviglia* (1816) à *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815), elle même issue d'*Aureliano in Palmira* (1813), et tire, entre autres, une partie de l'air de la calomnie de *Sigismondo* (1814).

41. L. Blondeau, « Comment se font les opéras en Italie », *La France musicale*, 18 juillet 1841, p. 253.

42. H. Moreno, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 27 janv. 1884, p. 68.

43. L. Roger, « Théâtre-Lyrique impérial », *La Réforme musicale*, 15 nov. 1863.

44. H. Vignaud, « Revue musicale », *Le Mémorial diplomatique*, 15 nov. 1863.

45. Chapitre « Forme », *in* St. Huebner, *Les Opéras de Charles Gounod*, pp. 284-285.

46. A. Durand, « Revue musicale », *L'Esprit public*, 13 nov. 1863, cité *in* Frank Heidlberger, *Les Troyens à Carthage. Dossier de presse parisienne (1863)*, Musik-Edition Lucie Galland.

47. J. Weber, « Critiques musicales », *Le Temps*, 23 janv. 1893.

48. V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, 23 janv. 1893.

49. E. Reyer, « Revue musicale », *Journal des Débats*, 22 janv. 1893.

50. M. Rémy, « Chronique de la semaine », *Le Guide musical*, 22 janv. 1893, p. 42.

51. H. Moreno, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 27 janv. 1884, p. 67.

52. Voir Jean-Christophe Branger, « Le mélodrame dans *Manon* de Jules Massenet », *in* P. Prévost éd., *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*, pp. 239-277.

53. Raoul de Saint-Arroman, « Théâtre National de l'Opéra-Comique », *L'Art musical*, janv. 1884, p. 1.

Chapitre v

L'ESPACE ET LE TEMPS LE JEU AVEC LA RÉALITÉ

1. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques 1. Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 24.

3. On peut toutefois en trouver des exemples sommaires dès la naissance de l'opéra, avec *Orfeo* de Monteverdi.

4. Dans *Les Pêcheurs de perles* : n° 5 (chœur), n° 6 (chœur), n° 8 (Nadir), n° 15 (Nadir-Léïla).

5. Voir les nos 6 et 15 des *Pêcheurs de perles*.

6. Voir le n° 8 des *Pêcheurs de perles*.

7. Voir Gottfried R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, s.l., Musik-Edition Lucie Galland, pp. 46-47.

8. Ch. Gounod, « Préface à *George Dandin* », in *Autobiographie de Charles Gounod*, articles et conversations réunis par Georgina Weldon, London, Mrs. Weldon, [1875], p. 88.

9. Voir pour tous ces problèmes l'analyse rigoureuse de G.R. Marschall, in *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*.

10. Voir Chap. 4, L'opéra à numéros et ses transformations.

11. Antoine Reicha, *Art du compositeur dramatique*, Paris, A. Farrenc, 1833, t. 1, p. 14.

12. À la différence d'autres passages qui pourraient être récités comme au théâtre.

13. Ainsi les pêcheurs, dans une première partie du numéro qui ouvre l'acte I, dansent, boivent et chantent pour célébrer leur venue sur l'île et éloigner « les esprits méchants ». C'est un chant collectif de réjouissance et de

superstition, réaliste de la part d'une tribu primitive. Il est arbitrairement interrompu par une partie centrale qui passe à un récit descriptif (« Voilà notre domaine »). L'expression simultanée des pêcheurs n'est plus commandée par la situation. Les hommes qui chantent expriment bien une pensée commune mais rien ne permet d'expliquer comment, en un même instant, chaque membre de la tribu se fond dans la masse chorale.

14. On pourra consulter le livre déjà cité de St. Huebner, consacré à Gounod, qui constitue une très bonne introduction à la question de la forme musicale des airs et des ensembles dans l'opéra français, particulièrement en prenant en compte le cas exemplaire du duo meyerbeerien.

15. J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, p. 32.

16. J.-Cl. Yon insiste : « C'est par le passage incessant d'un genre à un autre que Scribe a pu autant innover dans chaque domaine » (*Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, p. 14). Rappelons que Scribe ne s'exerça qu'épisodiquement dans le mélodrame, seule exception à cette affirmation.

17. Voir David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge, London, New York, Cambridge university press, 1986.

18. Voir Michael D. Grace, « Méhul's *Ariodant* and the Early Leitmotiv », *in* M. D. Grace éd., *A Festschrift for Albert Seay*, Colorado Springs, Colorado College, 1982, pp. 173-194.

19. Voir Anselm Gerhard, « Giacomo Meyerbeer et le thriller avant la lettre », *in* P. Prévost éd., *Le Théâtre lyrique en France au XIX*e *siècle*, pp. 107-135.

20. F. Liszt, art. paru dans le *Journal des débats* du 18 mai 1849, repris in *Artiste et société*, p. 354.

21. Voir les chap. 11 et 12, *in* Manfred Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra* (Paris, Librairie J. Vrin, 1984) ; et les articles consacrés à ses opéras, *in* M. Honegger et P. Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*.

22. Voir G. Condé, « Introduction », in *L'Avant-scène opéra. Esclarmonde. Grisélidis*, n° 148, sept.-oct. 1992, pp. 36-37 ; et *L'Avant-scène opéra. Werther*, n° 61, mars 1984, pp. 34-35.

Chapitre VI

L'EXPRESSION POÉTIQUE ET MUSICALE

1. Il s'agit de l'acte IV, 2e tableau, n° 37, de la version intégrale des *Troyens*.

2. Cette version n'apparaît que dans les livrets manuscrits conservés aux Archives nationales (voir Annexe 1).

3. Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotelle, 1820, t. 1, p. 72.

4. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.

5. Fr. J. Fétis, « Le Prophète », *Revue et gazette musicale*, 20 mai 1849, p. 154.

6. F. de L., « Revue musicale », *La Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1875, p. 475.

7. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français*..., p. 266.

8. *Ibid.*, p. 267.

9. Comme nous l'avons vu, la forme du texte doit pouvoir se transformer en forme musicale.

10. Ch. Malherbe, « Auber, Meyerbeer », *Encyclopédie… dictionnaire du Conservatoire,* 2e partie, vol. 5, p. 3235.
11. *Ibid.,* p. 3236.
12. Ralph, « À propos de *La Muette de Portici* », *L'Art musical,* 29 janv. 1863, p. 67.
13. P. Valéry, « Première leçon de cours de poétique », *Variété,* in *Œuvres,* Jean Hytier éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, vol. 1, p. 1362.
14. Cité *in* P. Larousse, *Grand Dictionnaire du XIXe siècle,* art. « Poésie ».
15. P. Valéry, « Première leçon de cours de poétique », *Variété,* p. 1362.
16. P. Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Variété,* p. 1321.
17. P. Valéry, *ibid.,* p. 1333.
18. H. Berlioz, art. du *Journal des débats* (7 mars 1849), repris in *Cauchemars et passions,* p. 133.
19. H. Berlioz, art. de la *Revue et gazette musicale* (1er et 8 janv. 1837), repris in *Cauchemars et passions,* pp. 98-109.
20. Lettre de Fr. Liszt à Adolphe Pictet, in *Pages romantiques,* p. 135.
21. Liszt, art. sur *Tannhäuser* (*Journal des débats,* 18 mai 1849), in *Artiste et société,* p. 333.
22. *Ibid.,* p. 336.
23. Fr. J. Fétis, « Le Pardon de Ploërmel », *Revue et gazette musicale,* 17 avr. 1859, p. 126.
24. Fr. Liszt, *F. Chopin,* Paris, M. Escudier, 1852, p. 2.
25. Ch. Baudelaire, « Richard Wagner [et *Tannhäuser* à Paris] », *Revue européenne,* 1er avr. 1861. Repris in *Œuvres complètes,* Marcel A. Ruff éd., Paris, Seuil, coll. L'Intégrale, p. 513.
26. Pour toutes les citations de Berlioz concernant les symphonies de Beethoven, voir H. Berlioz, « Étude critique des symphonies de Beethoven », *À travers chants,* Paris, Gründ, 1971, pp. 35-79.
27. Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle,* Paris, Bordas, 1970, p. 111.
28. H. Berlioz, art. de la *Revue et gazette musicale* (1er et 8 janv. 1837), repris in *Cauchemars et passions,* pp. 98-109.
29. *Idem.*
30. Indication du livret reprise sur la partition d'orchestre (Paris, G. Hartmann & Cie, s. d., p. 13).
31. H. Berlioz, *Mémoires,* Pierre Citron éd., Paris, Flammarion, 1991, p. 88.
32. G. Kastner, *Cours d'instrumentation…,* Paris, Meissonnier & Heugel, [1837], p. 10.
33. *Ibid.,* p. 12.
34. *Ibid.,* p. 13.
35. Voir Joël-Marie Fauquet, [Préface], *in* H. Berlioz, *De l'instrumentation,* série d'articles parue dans la *Revue et gazette musicale* (21 nov. 1841-17 juillet 1842), Paris, Le Castor Astral, 1994.
36. Lettre de G. Bizet à Paul Lacombe, [1867 ?], *in* Hugues Imbert, « Lettres inédites de Georges Bizet »…
37. Art. de la *Revue de Paris,* repris in *Portraits et souvenirs,* rééd. in C. Saint-Saëns, *Regards sur mes contemporains,* Yves Gérard éd., Arles, Bernard Coutaz, pp. 111-152.
38. H. Berlioz, « Feuilleton [*Sapho*] », *Journal des débats,* 21-22 avr. 1851.

39. *Idem.*

40. H. Berlioz, « Feuilleton [Reprise de *Sapho*] », *Journal des débats,* 7 janv. 1852.

41. *Idem.*

42. L. Durocher, « Théâtre-Lyrique. Faust », *Revue et gazette musicale,* 27 mars 1859.

43. R. de Saint-Arroman, « Théâtre national de l'Opéra-Comique », *L'Art musical,* janv. 1884, p. 2.

44. C. Saint-Saëns, *Regards sur mes contemporains,* p. 120.

45. *Ibid.,* p. 145.

46. C. Bellaigue, *Gounod,* Paris, Félix Alcan, 1910, p. 48.

47. R. Hahn, « La musique au théâtre… », *Conférencia,* 1er mars 1925, p. 287.

48. *Idem.*

49. L. Escudier, « Théâtre-Lyrique. Faust », *La France musicale,* 27 mars 1859, p. 143.

50. J. d'Ortigue, « Théâtre-Lyrique. Faust », *Le Ménestrel,* p. 131.

51. R. Hahn, « La musique au théâtre… », *Conférencia,* 1er mars 1925, p. 288.

52. C. Saint-Saëns, *Regards sur mes contemporains,* p. 145.

53. R. de Saint-Arroman, « Théâtre national de l'Opéra-Comique », *L'Art musical,* janv. 1884, p. 2.

54. C. Bellaigue, art. de *L'Année musicale* 1888-1889, cité *in* P. Gillis, « Genèse d'*Esclarmonde* », *L'Avant-scène opéra. Esclarmonde. Grisélidis,* n° 148, sept.-oct. 1992, pp. 29-30.

55. R. Hahn, « La musique au théâtre… », *Conférencia,* 15 fév. 1925, p. 249.

56. Fr. Liszt, « Revue musicale de l'année 1836 », *Le Monde,* 8 janv. 1837, repris in *Artiste et société,* p. 222.

57. G. Rossini, *Guillaume Tell,* Elisabeth C. Bartlet éd., Pesaro, Fondazione Rossini, 1992. Toutes les citations qui suivent sont extraites de cette remarquable édition critique.

58. Version corrigée par Berlioz de son article paru dans la *Revue et gazette musicale* (nos 41-44 de 1834) et éditée par G. Condé in *L'Avant-scène opéra. Guillaume Tell,* n° 118, mars 1989, p. 89.

59. H. Berlioz, art. du *Journal des débats* (15 nov. 1835), repris in *Cauchemars et passions,* p. 202.

60. H. Berlioz, *Mémoires,* p. 103.

61. H. Berlioz, art. du *Journal des débats* (16 juin 1841), repris in *À travers chants,* pp. 247-248.

62. Voir Frank Heidlberger, *Carl Maria von Weber und Berlioz : Studien zur französischen Weber Rezeption,* Tutzing, H. Schneider, 1994.

63. Nous suivons dans cette analyse la partition de Weber non révisée par Castil-Blaze. Nous avons vu qu'une édition plus fiable que celle de l'arrangeur était parue en 1824 *(Le Chasseur noir)*. En outre, malgré d'importantes modifications, la scène conserva son importance poétique et l'ouvrage fut repris sous diverses formes en 1829, 1835, 1841, etc.

64. P. D., [*Robert le Diable*], *Le Français,* 19 déc. 1831. Cité *in* Marie-Hélène Coudroy, *La Critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer,* Saarbrücken, Musik-Édition Lucie Galland, 1988, p. 25.

65. S. n., art. du *Courrier de l'Europe,* 23 nov. 1831, cité *in* M.-H. Coudroy, *La Critique parisienne…, op. cit.,* p. 47.

66. S. n., art. du *Globe,* 27 nov. 1831, cité *in* M.-H. Coudroy, *La Critique parisienne…,* p. 48.

67. Castil-Blaze, [*Robert le Diable*], *Journal des débats,* 16 déc. 1831, cité *in* M.-H. Coudroy, *La Critique parisienne…,* p. 49.

68. Art. d'E. Reyer dans le *Journal des débats,* cité *in* « *Hamlet* devant la critique », *Le Ménestrel,* 22 mars 1868, p. 130.

69. P. Bernard, « Théâtre impérial de l'Opéra », *Revue et gazette musicale,* 15 mars 1868, p. 82.

70. Art. de N. Roqueplan dans *Le Constitutionnel,* cité *in* « *Hamlet* devant la critique », *Le Ménestrel,* 22 mars 1868, p. 132.

71. Fr. J. Fétis, « Le Prophète », *Revue et gazette musicale,* 20 mai 1849, p. 156.

72. Voir le chœur « Brahma, divin Brahma » des *Pêcheurs de perles.*

73. Fr. J. Fétis, [*Robert le Diable*], *La revue musicale,* 26 nov. 1831, cité *in* M.-H. Coudroy, *La Critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer,* p. 61.

74. H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats,* 26 mars 1859.

75. *Idem.*

76. J.-M. Fauquet, « Le Roi d'Ys », *in* M. Honegger et P. Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal.*

77. La scène du serment de Léïla, qui a pétrifié d'horreur plus d'un chroniqueur de 1863, constitue une pièce maîtresse dans la coordination du jeu des tonalités et des structures dissonantes, relevées par une « orchestration figuraliste ».

78. Voir à ce sujet chez Massenet, Annegret Fauser, « L'Art de l'allusion musicale », *L'Avant-scène opéra. Manon,* n° 123, sept. 1989, pp. 126-129.

79. Interview de J. Massenet, *in* « La Vie parisienne », *Le Figaro,* 19 janv. 1884.

80. Voir Léon Durocher, « Théâtre-Lyrique », *Revue et gazette musicale,* 17 janv. 1858, p. 18.

81. *Idem.*

82. L. Durocher écrit : « La petite pastorale que chante le même personnage, déguisé en berger, dans le finale du second acte, m'a paru aussi fort agréable, et la sonorité agreste du hautbois s'y marie à merveille avec la voix de ténor. » *(Idem).*

83. Voir Jacques Joly, « Le XVIIIe siècle dans l'œuvre de Massenet », *L'Avant-scène opéra. Manon,* n° 123, sept. 1989, pp. 18-24. Même des compositeurs secondaires, tel Clapisson, usent de procédés similaires. L'auteur de *La Fanchonnette* varie le thème des *Folies d'Espagne* (utilisé aussi en Variations dans l'ouverture de l'*Hôtellerie portugaise* de Cherubini) au début de l'acte III de *La figurante* (1838), qui se déroule en Espagne. Dans *Le Code noir* (1842), il oppose la musique enjouée des esclaves aux formes policées du menuet des maîtres (acte II, n° 6 et n° 8).

84. Voir P. Gillis, « Manon, le rêve réalisé », *L'Avant-scène opéra. Manon,* n° 123, sept. 1989, pp. 36, 38.

85. *Idem.*

86. H. Moreno, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 27 janv. 1884 p. 68.

87. G. Condé, « Commentaire littéraire et musical », *L'Avant-scène opéra. Manon,* n° 123, sept. 1989, p. 48.

88. Victor Wilder, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 28 janv. 1877, p. 66.

89. *Idem.*

90. Fr. J. Fétis, moins informé, explique que « cet effet, imaginé en Allemagne dans les sociétés de chant appelées *Liedertafel,* était inconnu en France, losque M. Limmander le fit entendre dans son opéra *Les Monténégrins* [en 1849] » (« Le Pardon de Ploërmel », *Revue et gazette musicale,* 17 avr. 1859, p. 127). Nous avons retrouvé cette utilisation du chœur à bouches fermées dans *L'Enfant prodigue* (1850) d'Auber (scène du songe), *Jaguarita* (1855) de Halévy (n° 8, air avec chœur) ; *La Pagode* (1859) de Fauconnier (n° 8, prière) ; le *Pardon de Ploërmel* (1859) de Meyerbeer (acte II, n° 9) ; *Lalla-Roukh* (1862) de Félicien David (n° 4, chœur) ; *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas (acte IV, n° 20), etc.

91. Voir H. Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Journal des débats,* 10 avr. 1859.

92. Fr. J. Fétis, « Le Pardon de Ploërmel », *Revue et gazette musicale,* 17 avr. 1859, p. 125.

93. L. Escudier, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *La France musicale,* 10 avr. 1859, p. 163.

94. Voir G. R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française,* pp. 191, 274-276.

95. Nous suivons le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, Rés. 542 (1-3), et l'édition chant et piano (Paris, Heugel & Cie, cop. 1892).

96. Lettre de G. Bizet à P. Lacombe, 1866 [ou début 1867], *in* Hugues Imbert, *Portraits et études,* p. 167.

97. Voir, sur le caractère de cette Romance, les très sensibles propos d'André Tubeuf, « Quel charme pour Nadir ? », *L'Avant-scène opéra. Les Pêcheurs de perles,* pp. 85-87.

98. H. Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne,* p. 122.

99. *Ibid.,* p. 184.

100. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 5 oct. 1863.

101. Voir G. Fauré, compte rendu de la création de *Marouf,* in *Le Figaro,* 15 mai 1914.

102. Lynne Thornton, *Les Orientalistes, peintres-voyageurs (1828-1908),* Paris, ACR, 1983, p. 13.

103. Voir Danièle Pistone, « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », *Revue internationale de la musique française,* 2e année, n° 6, nov. 1981, pp. 11-22. Voir également Jean-Pierre Bartoli, « *Le Désert* » *de Félicien David,* Maîtrise de musicologie, Paris-Sorbonne, 1981, pp. 85-87 ; 100-102. Bartoli montre comment *Le Désert* est venu à point nommé (« Opportunité du *Désert* », p. 124).

104. « Lettres sur l'Inde », *L'Illustration,* 2e art., 28 avr. 1849, p. 135.

105. « Lettres sur l'Inde », *L'Illustration,* 3e art., 19 mai 1849, p. 183.

106. Denise Ledoux-Lebard, « L'Europe dans les meubles de Pharaon », *Mémoires d'Égypte,* catalogue d'exposition de la Bibliothèque nationale, Strasbourg, La Nuée bleue, p. 62.

107. Jean Adhemar, « Avant-propos », *Les Joies de la nature au XVIIIe siècle,* catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1971, p. 19.

108. Citons le *Voyage à l'île de France* (1773) et *Paul et Virginie* (1787).

109. Chateaubriand a accompli ce voyage en 1791.

110. Voir l'importante anthologie réalisée et préfacée par Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, 1985, coll. Bouquins.

111. L. Thornton, *Les Orientalistes, peintres-voyageurs*, p. 38.

112. Les quelques titres suivants peuvent donner une idée de l'importance de la production exotique chez ce compositeur (les dates d'édition sont indiquées entre parenthèses) : *Le Mancenillier* (1851) ; *Le Banjo*, caprice américain (1856) ; *Minuit à Séville* (1859) ; *Les Yeux créoles*, danse cubaine (1860) ; *Souvenir de Cuba* (1874), etc.

113. Gérard de Nerval, *Le Voyage en Orient*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, t. I, p. 154.

114. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, p. 13.

115. *Ibid.*, pp. 13-14.

116. P. Loti, *Le Roman d'un Spahi*, 2e partie, chap. 4, « Digression pédantesque sur la musique et sur une catégorie de gens appelés griots ».

117. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, p. 271.

118. Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier, 1872, p. 289.

119. L. Thornton, *Les Orientalistes, peintres-voyageurs*, pp. 14-15.

120. P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel*..., art. « Méry ». Voir aussi P. Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, tome II: Du romantisme à 1939*, 1/1956 ; 2/Genève, Slatkine, 1970, pp. 99-100, 137.

121. H. Marchal, « Préface », *in* L. Thornton, *Les Orientalistes, peintres-voyageurs*, pp. 10-11.

122. P. Valéry, « Préface », *in* Roger Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Paris, Elsevier, 1953, p. VI. Méry écrit à propos de l'Inde : « J'ai un avantage considérable pour peindre ce paysage. Je ne l'ai pas vu » (cité *in* P. Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, tome II*, p. 100).

123. G. Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, p. 301.

124. P. Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française, tome I: Le Romantisme*, p. 10. Félicien David explique à Sylvain de Saint-Étienne : « l'Orient de là-bas est si différent de celui qu'on se forge ici » (Paris, Bibliothèque nationale, Lettres autographes, n° 71 [s.l., s.d.]).

125. J.-Cl. Berchet, *Le Voyage en Orient*, p. 15.

126. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 3.

127. *Idem.*

128. J.-M. Moura, *Lire l'exotisme*, p. 12.

129. On s'en fera une idée en consultant les ouvrages cités en première partie, chap. II, note 60, auxquels il faut ajouter le catalogue d'exposition *Voyage en musique. Cent ans d'exotisme*, Boulogne-Billancourt, Centre culturel, 1990.

130. G. Bousquet, « Chronique musicale », *L'Illustration*, 13 déc. 1850, pp. 373-374.

131. D. A. D. Saint-Yves, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *Revue et gazette musicale*, 30 déc. 1860, p. 447.

132. Voir N. Wild, « Eugène Lacoste et la première d'*Aida* au Palais Garnier, 22 mars 1880 », *in* Jean-Marcel Humbert éd., *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque du Louvre, 8-9 avr. 1994, Paris, Musée du Louvres, Éditions du Gram, 1996.

133. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.

134. Fr.-J. Fétis, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Revue musicale*, 21 juin 1835, pp. 195, 197.

135. P. Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, tome II*, p. 91.

136. Jean-Pierre Leduc-Adine, « Exotisme et discours d'art au XIXe siècle », *L'Exotisme. Actes du colloque de Saint Denis de la Réunion*, Saint-Denis, Université de la Réunion, Paris, diff. Didier-Érudition, 1988, p. 459.

137. R. Locke parle, à propos de la fantaisie pour piano *Le Harem* qui sera incorporée au recueil des *Mélodies orientales* (publié en 1836) de David, d'une « libre alternance d'ambiances violentes et idylliques » (*Les Saint-Simoniens et la musique*, trad. franç. de Malou Haine, Liège, Mardaga, 1992, pp. 278-283).

138. G. Condé, « Lakmé de l'autre côté du miroir », Programme de l'Opéra-Comique, janv.-févr. 1995, p. 31.

139. Maurice Barrès, *Un jardin sur l'Oronte*, Paris, Gallimard, 1990, (1re éd. 1922).

140. Cité *in* P. Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, tome II*, p. 96.

141. « Chronique musicale », *Revue française*, 1er nov. 1863, p. 402. Les citations suivantes sont extraites du même feuilleton.

142. L. Gatayes, [compte rendu du concert du 18 janv. de la Société nationale des Beaux-Arts], *L'Univers musical*, 22 janv. 1863, p. 26

143. Victor Hugo, « Préface [janv. 1829] », *Les Orientales*, Paris, Seuil, 1972, coll. L'Intégrale, p. 209.

144. Ralph, « À propos de *La Muette de Portici* », *L'Art musical*, 22 janv. 1863, p. 66.

145. J. d'Ortigue, « Académie impériale de musique. Première représentation de la reprise de *La Muette de Portici* », *Le Ménestrel*, 25 janv. 1863, p. 60.

146. Ralph, « À propos de *La Muette de Portici* », *L'Art musical*, 22 janv. 1863, p. 67.

147. *Idem.*

148. P. Scudo, *La Musique en l'année 1862*, Paris, Hetzel, [1863], p. 36.

149. J. Adhemar, « Avant-propos », *Les Joies de la nature au XVIIIe siècle*, p. 9.

150. G. Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, pp. 295-296.

151. P. Scudo, *La Musique en l'année 1862*, p. 38.

152. Lettre de F. David à Sylvain de Saint-Étienne, 11 mai 1835, à bord d'un bateau pour l'Europe, Bibliothèque nationale, Département de la musique, Lettres autographes (n° 69).

153. *Idem.*

154. Th. Gautier, art. du 16 déc. 1844, repris in *Histoire de l'art dramatique en France…*, vol. 3, 1859, p. 310.

155. *Ibid.*, p. 315.

156. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, p. 131.

157. J.-P. Leduc-Adine, « Exotisme et discours d'art au XIXe siècle », p. 461.

158. Pour les figures exotiques dans la musique voir Peter Gradenwitz, « Fél. David (1810-1876) and french romantic orientalism » (*The Musical Quarterly*, LXII/4, oct. 1976, p. 503) ; Hellmuth Christian Wolff, « Der Orient in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts » (*Die « couleur locale » in der Oper des*

19. Jahrhunderts, H. Becher éd., Regensburg, Bosse, 1976) ; J.-P. Bartoli, *« Le Désert » de Félicien David*; R. P. Locke, *Les Saints-simoniens et la musique* (pp. 278-288).

159. On rencontre le procédé d'abaissement de la note sensible, apportant une couleur modale, dès l'introduction orchestrale du premier chœur de l'acte I des *Pêcheurs de perles*. Dans la danse jouée par l'orchestre, qui fait contraste, quelques mesures introduisent aussi une ambiguité tonale née de l'intrusion du mode de *fa* avec sa quarte augmentée (*mi*♭ majeur avec un *la* naturel). L'évitement de la sensible se rencontre également dans le chœur dansé numéro 13.

160. Paul Bernard, « Théâtre national de l'Opéra », *Revue et gazette musicale*, 6 mai 1877, p. 138.

161. Par exemple dans *Christophe Colomb* (4e partie, « danse de sauvages ») et « La Fantaisie arabe » du *Désert* de Félicien David ; dans *La Statue* (n° 6) de Reyer.

162. L. Escudier, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *L'Art musical*, 11 mars 1875, p. 73.

163. S. n., « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 29 avr. 1877, p. 179.

164. J.-L. Heugel, « Opéra National », *Le Ménestrel*, 30 nov. 1851.

165. Ch. Koechlin, *Traité de l'orchestration*, vol. 1, Paris, Max Eschig, 1954, p. 49.

166. P. Loti, *Le Mariage de Loti*, chap. XXIV.

167. J.-M. Moura, *Lire l'exotisme*, p. 78.

168. *Ibid.*, p. 98.

TROISIÈME PARTIE

L'opéra français : un problème de société, de genre et d'esthétique

Chapitre VII

LE MILIEU LYRIQUE PARISIEN

1. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.

2. Wilhelm [pseud. d'Édouard Monnais], « Revue musicale », *Revue contemporaine*, sept.-oct. 1863.

3. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.

4. A. Wolff, « Chronique théâtrale », *Le Journal amusant*, 10 oct. 1863.

5. A. Adam, *Souvenirs d'un musicien*, Paris, Lévy, 1857, p. 53.

6. St. Huebner, *Les Opéras de Charles Gounod*, p. 41.

7. *Ibid.*, p. 42.

8. Voir A. Soubies, *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page, 1826-1893*, Paris, Fischbacher, 1893.

9. Voir St. Wolff, *L'Opéra au palais Garnier (1875-1962)*, p. 55.

10. G. Dumesnil, « Chronique musicale », *Le Courrier artistique*, 11 oct. 1863.

11. C. Saint-Saëns, *École Buissonnière. Notes et souvenirs,* Paris, Pierre Lafitte, [1913], pp. 21-22.
12. P. Ferry, « Théâtres », *La Comédie,* 4 oct. 1863.
13. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 5 oct. 1863.
14. Aldo [pseud. d'A. Azevedo], *Dictionnaire musico-humoristique.* art. « Jeune compositeur ».
15. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel,* 7 oct. 1863.
16. Ch. Gounod, *Autobiographie de Charles Gounod,* p. 73. Les propos rapportés dans cet ouvrage doivent être considérés avec réserve.
17. H. de Balzac, *Le Cousin Pons,* in *La Comédie humaine,* t. 7, Paris, Gallimard, 1977, la Pléiade, p. 487.
18. *Idem.*
19. *Ibid.,* p. 488. Le concours de Rome trouve néanmoins d'ardents défenseurs, tel P. Smith qui ne voit comme « unique grief contre le prix de Rome, [...] que les illusions qu'il ne peut manquer de créer » (« De la liberté des théâtres... », *Revue et gazette musicale,* 7 févr. 1864, p. 42).
20. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie,* p. 199.
21. *Ibid.,* p. 201.
22. A. de Lasalle, « Chronique musicale », *Le Monde illustré,* 10 oct. 1863.
23. Louis Martinet, *De la situation des compositeurs de musique et de l'avenir de l'art musical en France,* Paris, Imprimerie Claye, [1867], pp. 24-25.
24. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps,* 17 nov. 1863.
25. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 9 nov. 1863.
26. L. Augé de Lassus, *Saint-Saëns,* Paris, Delagrave, 1914, p. 132.
27. Charles Kœchlin, « La pédagogie musicale », *Rapport sur la musique française contemporaine,* P. M. Masson éd., Rome, Armani & Stein, 1913, p. 141.
28. Théodore Dubois, « L'enseignement musical au cours des âges », *Encyclopédie de la musique..., Dictionnaire du Conservatoire,* 2e partie, vol. 6, 1931, p. 3449.
29. A. Adam, *Souvenirs d'un musicien,* p. 58.
30. Lettre de C. Saint-Saëns à un destinataire inconnu, Saint-Germain-en-Laye, 13 sept. 1890, citée *in* Y. Gérard éd., « Introduction », *Regards sur mes contemporains,* p. 24.
31. E. Desgranges, [Les Troyens], *L'Entracte,* 5 nov. 1863, p. 2.
32. P. Smith, *Revue et gazette musicale,* 28 juin 1863, p. 202.
33. Th. Gautier, art. du 9 oct. 1843, repris in *Histoire de l'art dramatique en France...,* vol. 3, p. 108.
34. A.-L. Mailliot, *La Musique au théâtre,* Paris, Amyot, 1863.
35. P. Smith, *Revue et gazette musicale,* 28 juin 1863, p. 202.
36. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel,* 7 oct. 1863.
37. Voir R. Wagner, « De la musique allemande », *Revue et gazette musicale,* 1er art., 12 juillet 1840, pp. 375-378, 2e art., 26 juillet 1840, pp. 395-398.
38. E. Reyer, « Souvenirs d'Allemagne », *Notes de musique,* p. 158.
39. P. Scudo, *Critique et littérature musicales. Deuxième série,* Paris, Hachette, 1859, p. 270.
40. H. de Balzac, *Illusions perdues,* Paris, Gallimard, 1976, Folio, t. 1, p. 63.
41. A.-L. Mailliot, *La Musique au théâtre,* p. 312.
42. *Ibid.,* p. 346.

43. *Ibid.*, p. 347.
44. Mary Jane Phillips-Matz, *Giuseppe Verdi*, Paris, Fayard, 1996, p. 406.
45. E. Reyer, *Notes de musique*, p. 394.
46. L. Escudier, *Mes souvenirs*, p. 176.
47. Léon P., [*La Muette de Portici*], *La Vie parisienne*, 14 févr. 1863, p. 65.
48. Franck-Marie, « Revue musicale », *La Patrie*, 5 oct. 1863.
49. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.
50. De Marcoux, « Causerie théâtrale », *Les Coulisses du monde*, 15 oct. 1863.
51. Franck-Marie, « Revue musicale », *La Patrie*, 5 oct. 1863.
52. A. de Rovray, « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.
53. *Idem.*
54. Lettre de G. Verdi à François-Louis Crosnier (administrateur de l'Opéra), 3 janv. 1855, *in* Aldo Oberdorfer, *Verdi. Autobiographie à travers la correspondance*, Paris, Lattès, 1984, p. 283.
55. Franck-Marie, « Revue musicale », *La Patrie*, 5 oct. 1863.
56. Franck-Marie, « Considérations sur la situation musicale des jeunes auteurs... », *La Patrie*, 13 oct. 1863.
57. Ch. Desolme, « Théâtre-Lyrique impérial », *L'Europe artiste* (hebdo.), 4 oct. 1863.
58. « Nouvelles », *L'Entr'acte*, 14 nov. 1863, p. 2.
59. P. Smith, « De la liberté des théâtres », *Revue et gazette musicale*, 27 déc. 1863, p. 409.

Chapitre VIII

LA QUESTION DU GENRE

1. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 65.
2. E. Desgranges, « Théâtre-Lyrique impérial », *L'Entr'acte*, 1er oct. 1863.
3. L. Lepaire, « Revue des théâtres », *Le Monde dramatique*, 1er oct. 1863.
4. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.
5. Le parler désigne ce qui est parlé, le chanter ce qui est chanté, comme le boire désigne ce qui est bu.
6. Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Egron, 1821, 2/1825.
7. Fr. J. Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, éd. augmentée et suivie d'un dictionnaire des termes de musique, Paris, Duverger, 1834, art. « Opéra ».
8. A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, art. « Opéra ».
9. Charles Simon Pascal Soullier, *Dictionnaire de musique complet*, Paris, Leduc, [1870], art. « Opéra ». De rares opéras-comiques ont leur partie parlée versifiée. L'étude des sources nous a montré comment le livret des *Pêcheurs de perles* a été progressivement transformé pour finalement se présenter sous la forme d'une pièce intégralement versifiée, c'est-à-dire répondant à la poétique du grand opéra.
10. Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, art. « Opéra ».

11. Voir H. Lacombe, « Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIXe siècle », *in* P. Prévost éd., *Le Théâtre lyrique en France,* pp. 297-334.

12. H. Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps,* Paris, Lévy, 1865, p. 182.

13. L. Escudier, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *La France musicale,* 10 avr. 1859, p. 162.

14. P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel*..., art. « Opéra ».

15. *Ibid,* art. « Opéra buffa ou Opéra-bouffe ».

16. A. de Lasalle, *Histoire des Bouffes-Parisiens,* Paris, Bourdilliat, 1860, p. 3.

17. R. Duhamel, « Deux maîtres de l'opéra-comique : Auber et Adam », *L'Opéra-Comique,* revue trimestrielle de l'association des amis de l'Opéra-Comique, 4e année, n° 1, mars 1932, p. 212.

18. *Idem.* On comprend mieux, si on accepte cette définition comme valide, l'indignation de la critique qui découvrait *Les Pêcheurs de perles* en s'attendant à voir un opéra-comique.

19. Voir R. Wagner, « Halévy et *la Reine de Chypre* », *Revue et gazette musicale,* 1er art., 27 févr. 1842, p. 76.

20. « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Le Ménestrel,* 16 oct. 1836.

21. R. O. Spazier, « Sur les récitatifs à ajouter à la partition du *Freischütz* », *Revue et gazette musicale,* 25 mars 1841, p. 186.

22. Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart 1840-1887,* Paris, Flammarion, 2 vol., 1892-1893, vol. 2, pp. 112-113.

23. *Ibid.,* p. 192.

24. E. Viel, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique », *Le Ménestrel,* 26 déc. 1852.

25. G. Marschall, « Manon », *in* M. Honegger et P. Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal.*

26. A. Soubies et Ch. Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique*..., vol. 2, pp. 445-446.

27. R. Wagner, « Souvenirs sur Auber », *Œuvres en prose*..., t. 10 ; « Halévy et *la Reine de Chypre* », 4 articles in *Revue et gazette musicale de Paris,* 27 févr., 13 mars, 24 avr., 1er mai 1842, repris in *Œuvres en prose,* t. 1.

28. R. Wagner, « Halévy... », 1er art., *Revue et gazette musicale,* 27 févr. 1842, p. 76.

29. [Castil-Blaze], « Chronique musicale », *Journal des débats,* 2 mars 1828.

30. [Castil-Blaze], *ibid.,* 3 mars 1828.

31. Cl. Debussy, art. du *Gil Blas* (19 mai 1903), in *Monsieur Croche,* pp. 173-174.

32. Voir A. Soubies, *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page, 1826-1893* et St. Wolff, *L'Opéra au palais Garnier (1875-1962).*

33. La 100e d'*Hamlet* est jouée en 1874 et l'Opéra programme sa 250e en 1889. *Faust* est sans conteste la réussite financière la plus spectaculaire, avec la 500e en 1887 (seulement 18 ans après sa première à l'Opéra) et la 1 000e en 1905.

34. G. Meyerbeer, *Robert le Diable,* part. d'orch., Paris, Schlesinger, s. d.

35. G. Bousquet, « Chronique musicale », *L'Illustration,* 13 déc. 1850, p. 373.

36. S. n., « Académie royale de musique », *Le Constitutionnel,* 25 févr. 1835.

37. R. Wagner, « Souvenirs sur Auber »..., p. 9.

38. H. Blaze de Bury, *Meyerbeer et son temps,* p. 130.

39. R. Wagner, « Halévy… », *Revue et gazette musicale,* 1er art., 27 févr. 1842, p. 76.

40. *Ibid.,* p. 77.

41. R. Wagner, « Souvenirs sur Auber »…, p. 4. Les citations suivantes sont extraites du même article, pp. 5-10.

42. P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel,* art. « Opéra ».

43. Ralph, « Les trois genres », *L'Art musical,* 6 août 1863, p. 281.

44. L. Roger, « Les compositeurs de musique devant le public, l'État et les privilèges de théâtre », *L'Univers musical,* 22 oct. 1863, p. 340.

45. Jane Fulcher, *Le Grand Opéra en France : un art politique 1820-1870,* trad. de l'anglais par Jean-Pierre Bardos, Paris, Belin, 1988, p. 8.

46. *Ibid.,* p. 9.

47. Ministère de l'Instruction publique, *Cahier des charges du Théâtre national de l'Opéra,* 30 mars 1893, Paris, Paul Dupont, 1893, Titre 1er, art. 1er, p. 3.

48. Voir *Cahier des charges de la direction de l'Opéra,* 28 févr. 1831, signé par Véron, Bibl.-Musée de l'Opéra, cote P. A.

49. N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens…,* p. 237.

50. Vivien et Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres,* Paris, Brissot-Thivars, 1830, p. 359.

51. *Ibid.,* p. 360.

52. N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens…,* p. 10.

53. Arrêté du 25 avr. 1807 *in* Vivien et Blanc, *Traité de la législation des théâtres,* p. 363. Les citations suivantes sont extraites du même arrêté.

54. N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens…,* p. 239.

55. Ralph, « Les trois genres », *L'Art musical,* 6 août 1863, p. 281. C'est dans ce troisième genre qu'il faut placer *Les Pêcheurs de perles.*

56. P. Scudo, *La Musique en l'année 1862,* Paris, Hetzel, [1863], p. 2.

57. L. Escudier, *Mes souvenirs,* Paris, Dentu, 1863, p. 318.

58. A. de Gasperini, [Chronique], *La Nation,* 5 oct. 1863.

59. F. Baudillon, [*Les Troyens*], *Revue et gazette des théâtres,* 8 nov. 1863, p.2.

60. L. Roger, « Théâtre-Lyrique impérial », *La Réforme musicale,* 15 nov. 1863.

61. H. Lavoix fils, *La Musique française,* Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, [1891], pp. 276-277.

62. Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830,* Paris, Flammarion, 1986, p. 88. Le chapitre sur « Les théâtres d'opéra-comique » est à lire en entier dans cette perspective.

63. G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours,* Paris, Firmin-Didot, 1873, p. 306. *Les Pêcheurs de perles* appartiennent, selon cette définition, au drame, par les violentes passions dont sont agités les personnages, les « accents solennels et grandioses » des serments, les « sombres épouvantes » de la nature démontée ou de l'incendie final. L'œuvre de Bizet se rapproche aussi de l'*opéra de genre,* par les « élans poétiques et les ineffables tendresses » qui constituent un des éléments les plus originaux de la partition. Cette ambivalence générique, renforcée par l'absence du parler, est à l'origine de nombreuses critiques négatives.

64. H. Lavoix fils, *La Musique française,* p. 278.

65. Morton Achter, *Félicien David, Ambroise Thomas and french opera lyrique, 1850-1870,* Ph D. Ann Arbor, UMI, 1984.

66. Il analyse trois opéras de David (*La Perle du Brésil*, 1851 ; *Lallah-Roukh*, 1862 ; *Le Saphir*, 1865) et trois opéras de Thomas (*Le Songe d'une nuit d'été*, 1850 ; *Mignon*, 1866 ; *Hamlet*, 1868).

67. Voir M. Achter, *Félicien David, Ambroise Thomas and french opera lyrique*, p. 4.

68. Dictionnaire *Le Petit Robert*, 1977, art. « Lyrique ».

69. G. de Saint-Valry, « Revue dramatique », *Le Pays*, 5 oct. 1863.

70. *Idem*.

71. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 207.

72. P. Prévost, « Faust », *in* M. Honegger et P. Prévost éd., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*.

73. H. Moreno, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 4 févr. 1900, p. 35.

74. P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel*..., art. « Opéra ».

75. A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*..., art. « subvention ».

76. A.-L. Mailliot, *La Musique au théâtre*, p. 395.

Chapitre IX

FONDEMENTS ESTHÉTIQUES DE L'OPÉRA FRANÇAIS DU XIXe SIÈCLE

1. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 9 nov. 1863.

2. Th. de Lajarte, « Courrier de la semaine », *La France musicale*, 2 déc. 1866, p. 374.

3. F. Baudillon, « Premières représentations », *Revue et gazette des théâtres*, 4 oct. 1863.

4. G. de Saint-Valry, « Revue dramatique », *Le Pays*, 9 nov. 1863.

5. Par exemple, *Les Huguenots* possèdent plusieurs scènes qui échappent au sérieux du drame principal : l'orgie « bonheur de la table » (acte I, n° 1 d), la chanson huguenote de Marcel « Piff, paff » (acte I, n° 4), la réplique de Valentine dans le duo avec Raoul « Ah ! Si j'étais coquette » (acte II, n° 10).

6. G. Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle*, 6 oct. 1863.

7. O. Comettant, *Musique et musiciens*, Paris, Pagnerre, 1862, p. 367.

8. Émile Henriot, « Préface » *in* E. Reyer, *Quarante ans de musique*, p. VII.

9. A.-C. Bouyer, « Revue des théâtres », *Le Miroir parisien*, déc. 1863, pp. 88-89.

10. Stendhal, *Journal de Paris*, 18 nov. 1825.

11. R. de Saint-Arroman, « Théâtre national de l'Opéra-Comique », *L'Art musical*, janv. 1884, p. 2.

12. E. Reyer, *Notes de musique*, pp. 93-94.

13. Louis de Romain, *Essais de critique musicale*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p. 201.

14. R. Wagner, « Souvenirs sur Auber »..., p. 7.

15. *Ibid.*, p. 6.

16. Les contrastes, les oppositions brutales sont utilisés dans le mélodrame pour porter l'émotion à son comble. À force de chercher l'effet à tous les niveaux de l'écriture musicale, Meyerbeer devient compliqué et contourné. La

ligne de certaines de ses mélodies se dénature, leur rythmique recherchée brise l'élan mélodique, etc.

17. H. de Bonald, « Les Huguenots », *La France*, 31 mars 1836.

18. P. Larousse éd., *Grand Dictionnaire universel*, art. « Opéra ».

19. Fr. J. Fétis, « Le Prophète », *Revue et gazette musicale*, 22 avr. 1849, p. 124.

20. Th. Gautier, art. du 23 avr. 1849, repris in *Histoire de l'art dramatique en France*..., vol. 6, p. 86.

21. Voir Anselm Gerhard, « Giacomo Meyerbeer et le *Thriller* avant la lettre », *in* P. Prévost éd., *Le Théâtre lyrique en France*..., pp. 107-118 ; Matthias Brzoska, « Historisches Bewußtsein und musikalische Zeitgestaltung », *Archiv für Musikwissenschaft* XLV/1, 1988.

22. H. Berlioz, « Les Huguenots », *Journal des débats*, 10 déc. 1836. C'est nous qui soulignons.

23. G. Meyerbeer, *Robert le Diable*, Paris, Maurice Schlesinger, s.d., p. 535.

24. Castil-Blaze, [*Robert le Diable*], *Journal des débats*, 16 déc. 1831, cité *in* Marie-Hélène Coudroy, *La Critique parisienne des « grands opéras » de Meyerbeer*, p. 50.

25. *Idem.*

26. G. Meyerbeer, *Robert le Diable*, Paris, Maurice Schlesinger, s. d., p. 543.

27. Fr.-J. Fétis, *Le Temps*, 5 mars 1836.

28. Fr.-J. Fétis, « Du sort futur de la musique », *Revue musicale*, 2e série, t. 3 (août-nov. 1830), p. 229.

29. L. D., *Le National*, 15 mars 1836.

30. H. Heine, *De la France*, pp. 309-310.

31. L. Roger, « Théâtre-Lyrique impérial », *La Réforme musicale*, 6 déc. 1863.

32. L. Durocher, « Théâtre-Lyrique impérial », *Revue et gazette musicale*, 4 oct. 1863.

33. G. Schmitt, « Théâtre-Lyrique impérial », *L'Univers musical*, 8 oct. 1863.

34. *Idem.* C'est dans la scène d'investiture de Léïla par Zurga, à l'acte I, que l'on entend la formule dissonante des trombones.

35. Grossièrement, on peut opposer la Raison aristocratique à sa forme amoindrie, le Bon sens bourgeois, qui rejoint le juste milieu célébré en politique.

36. O. Comettant, *Musique et musiciens*, pp. 361-362.

37. *Ibid.*, p. 373.

38. E. Mathieu de Monter, « Eugène Scribe. Ses œuvres complètes », *Revue et gazette musicale*, 2e art., 9 sept. 1877, p. 284.

39. C. Saint-Saëns, *Problèmes et mystères*, Paris, Flammarion, 1894, p. 93.

40. *Ibid.*, p. 94.

41. H. Vignaud, « Revue musicale », *Le Mémorial diplomatique*, 15 nov. 1863.

42. L. de Romain, *Essais de critique musicale*, p. 10.

43. Th. Imbert, « Étude sur l'état actuel de l'art musical », *L'Univers musical*, 6e art., 28 mai 1863, p. 173.

44. Ralph, « A propos de *La Muette de Portici* », *L'Art musical*, 29 janv. 1863, p. 66.

45. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 9 nov. 1863.

46. A. de Lasalle, « Chronique musicale », *Le Monde illustré*, 10 oct. 1863.

47. X. Aubryet, « Musique », *Le Nain jaune*, 7 oct. 1863.

48. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 9 nov. 1863.
49. P. Scudo, « Courrier musical », *L'Art musical,* 12 nov. 1863, pp. 393-394.
50. A. de Lasalle, « Chronique musicale », *Le Monde illustré,* 10 oct. 1863.
51. R. Hahn, *Du Chant,* Paris, Gallimard, 1957, p. 151.
52. *Ibid.*, p. 156.
53. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie,* p. 4.
54. *Ibid.*, pp. 4-5.
55. *Ibid.*, p. 46. Certains des articles rassemblés dans cet ouvrage sont datés.
56. C. Saint-Saëns, *École buissonnière,* p. 133. Saint Saëns relit un article dans lequel on déplore l'absence de mélodie dans *Roméo et Juliette* de Gounod.
57. L. Roger, « Théâtre-Lyrique », *La Réforme musicale,* 11 oct. 1863.
58. J. Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme,* pp. 96-97.
59. E. Reyer, *Notes de musique,* p. 35.
60. E. Chapus, « La vie à Paris », *Le Sport,* 7 oct. 1863.
61. L. Roger, « Théâtre-Lyrique », *La Réforme musicale,* 11 oct. 1863. C'est nous qui soulignons.
62. « Chronique musicale », *Revue française,* 1er nov. 1863.
63. X. Aubryet, « Musique », *Le Nain jaune,* 7 oct. 1863.
64. G. de Saint-Valry, « Revue dramatique », *Le Pays,* 5 oct. 1863.
65. J. Ruelle, « Théâtre national de l'Opéra », *L'Art musical,* 3 mai 1877, p. 138.
66. P. Bernard, « Théâtre national de l'Opéra », *Revue et gazette musicale,* 6 mai 1877, p. 137.
67. L. Durocher, « Théâtre-Lyrique », *Revue et gazette musicale,* 17 janv. 1858, p. 17.
68. M. Escudier, « Mignon », *La France musicale,* 25 nov. 1866, p. 365.
69. J. Martin (d'Angers), « Revue des théâtres lyriques », *L'Univers musical,* 1er avr. 1859, p. 49.
70. Les œuvres de Shakespeare, que les romantiques font leurs, sont souvent associées à celles des Allemands. Quelques critiques parlent d'école anglo-germanique. *Roméo et Juliette* et *Hamlet,* mis en musique par Gounod et Thomas, rejoignent de la sorte *Faust* et *Mignon,* puis plus tardivement *Werther.*
71. Cette partie s'inspire d'un article (« *Faust* et *Mignon* face à la presse. Deux sujets allemands pour un nouveau genre lyrique français »), à paraître, écrit avec Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.
72. G. Loiseau, « La millième de *Mignon* », *Le Figaro,* 13 mai 1894.
73. G. Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle,* 27 nov. 1866.
74. G. Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle,* 22 mars 1859.
75. Pour plagier le beau titre de Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française,* Paris, PUF, 1959, 2/1992.
76. A. Soubies et Ch. Malherbe, *Histoire de l'Opéra-Comique…*, p. 88.
77. H. Moreno, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel,* 2 déc. 1866, p. 3.
78. Th. Gautier, « Revue des Théâtres », *Le Moniteur universel,* 26 nov. 1866.
79. L. et M. Escudier, *Dictionnaire de musique…*, art. « École ».
80. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 9 nov. 1863.
81. Charles Poisot, *Histoire de la musique en France,* Paris, Dentu, 1860, p. 308.
82. *Ibid.*, p. 303.

83. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel,* 9 nov. 1863.
84. R. de Saint-Arroman, « Théâtre national de l'Opéra-Comique », *L'Art musical,* janv. 1884.
85. Marcel Rémy, « Chronique de la semaine », *Le Guide musical,* 22 janv. 1893, p. 42.
86. I. Philipp, « Théâtres », *Le Monde musical,* 30 janv. 1893, p. 305.
87. Interview de J. Massenet, *in* « La vie parisienne », *Le Figaro,* 19 janv. 1884.
88. H. de Balzac, *Eugénie Grandet,* in *La Comédie humaine,* Paris, Gallimard, 1976, La Pléiade, t. 3, p. 1125.
89. E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la musique,* trad. de Brigitte Hebert et Alain Montandon, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1985, p. 216. Le grand critique allemand rend compte d'une édition du *Nouveau Seigneur de village* de Boieldieu.
90. L. de Romain, *Essais de critique musicale,* p. 56.
91. R. Wagner, « Halévy », *Revue et gazette musicale,* 1er art., 27 févr. 1842, p. 76.
92. Ralph, « Théâtre-Lyrique », *L'Art musical,* 12 nov. 1863.
93. B. Jouvin, « Théâtres », *Le Figaro,* 24 mars 1859.
94. L. de Romain, *Essais de critique musicale,* p. 51.
95. E. Reyer, *Quarante ans de musique,* p. 48.
96. Article de J. Pradella du *Sémaphore* de Marseille, cité par H. Moreno *in* « Semaine théâtrale. D.-F.-E. Auber », *Le Ménestrel,* 29 janv. 1862, pp. 67-68.
97. R. Hahn, *Du Chant,* p. 131.
98. H. Delaborde, *Éloge d'Auber,* Paris, Firmin-Didot, 1875, p. 3.
99. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie,* p. 292.
100. V. Massé, *Notice sur la vie et les travaux de D.-F.-E. Auber,* Paris, Firmin-Didot, 1875, p. 21.
101. L. de Romain, *Essais de critique musicale,* p. 59.
102. C. Debussy, *Monsieur Croche,* pp. 208-209.
103. C. Saint-Saëns, art. de l'*Écho de Paris* (12 oct. 1912), repris in *École buissonnière,* p. 270 ; *Regards sur mes contemporains,* p. 172.
104. H. de Balzac, *Autre étude de femme,* in *La Comédie humaine,* Paris, Gallimard, 1976, La Pléiade, t. 3, pp. 674-675.
105. Stendhal, *Journal de Paris,* 26 févr. 1826.
106. B. Jouvin, *D.-F.-E. Auber. Sa vie et ses œuvres,* Paris, Heugel, 1864, p. 74.
107. G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France,* pp. 255-256.
108. H. Delaborde, *Éloge d'Auber,* p. 5.
109. A. Thurner, « L'opéra-comique… », *La France musicale,* 32e art., 6 déc. 1863, p. 382.
110. H. Berlioz, « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Revue et gazette musicale,* 10 déc. 1837, p. 542.
111. L. Escudier, *Mes Souvenirs,* p. 182.
112. G. Bertrand, *Les Nationalités musicales…,* p. 250.
113. S. n., « Théâtre impérial de l'Opéra. *La Muette de Portici* », *Revue et gazette musicale,* 25 janv. 1863, p. 25.
114. H. Delaborde, *Éloge d'Auber,* p. 27. Le parallèle est repris par Lionel Dauriac dans son cours de psychologie appliquée à l'opéra, *La Psychologie dans l'opéra français (Auber, Rossini, Meyerbeer),* Paris, F. Alcan, 1897, p. 20.
115. C. Saint-Saëns, *École buissonnière,* p. 236.

116. H. Heine, *De la France*, p. 340.
117. G. Bertrand, *Les Nationalités musicales*…, p. 250.
118. V. Massé, *Notice sur la vie et les travaux de D.-F.-E. Auber*, pp. 19-20.
119. E. Reyer, *Notes de musique*, pp. 33-34.
120. « Opéra-Comique », *Le Ménestrel*, 10 déc. 1837.
121. Maurice Bourges, « Académie nationale de musique », *Revue et gazette musicale*, 8 déc. 1850, p. 402.
122. V. Massé, *Notice sur la vie et les travaux de D.-F.-E. Auber*, p. 23.
123. Voir R. Wagner, « Halévy… » (*Revue et gazette musicale*, 1er art., 27 févr. 1842, p. 76) et « Souvenirs sur Auber » (pp. 13-14).
124. P. Larousse éd., *Grand Dictionnaire universel*…, art. « Motif ».
125. Réflexions d'A. Pougin « sur le savoir musical » et « sur le style », in *Bellini, sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette, 1868, p. 197.
126. Lettre de Bizet à sa mère, Rome, 19 mars 1859, in *Lettres de Georges Bizet*…
127. Lettre de Bizet à sa mère, Rimini, 17 août 1860, in *Lettres de Georges Bizet*…
128. M. d'Ollone, *Le Théâtre et le public*, p. 148.
129. *Ibid.*, p. 182.
130. H. Delaborde, *Éloge d'Auber*, p. 7.
131. G. de Saint-Valry, « Revue dramatique », *Le Pays*, 5 oct. 1863.
132. H. Heine, *De la France*, p. 317.
133. Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p. 500.
134. L. Roger, « Les compositeurs de musique devant le public… », *L'Univers musical*, 8 oct. 1863, p. 323.
135. C. Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, p. 34.
136. *Ibid.*, p. 49.
137. *Ibid.*, p. 51. Cette citation et la précédente sont extraites d'un article daté d'août 1876.
138. M. d'Ollone, *Le Théâtre et le public*, p. 181.
139. *Idem.*
140. R. Hahn, « Le théâtre qu'aimaient nos pères… », *Conférencia*, 15 fév. 1925, p. 240.
141. L. Roger, « les compositeurs de musique devant le public, l'état et les privilèges de théâtre », *L'Univers musical*, 8 oct. 1863, p. 323. Ce long article est réparti sur deux livraisons : le 8 et le 22 octobre.
142. Lettre de Jules Barbier écrite à Georges Loiseau pour répondre à son enquête sur la création de *Mignon, in* « La Millième de *Mignon* », *Le Figaro*, 13 mai 1894. Très âgé et cherchant probablement à rendre plus frappant l'historique de *Mignon*, Barbier simplifie sans doute son témoignage, qui n'en reste pas moins significatif.

143. L'opposition que nous faisons est plus contrastée entre les musiciens qu'entre les écrivains. Hugo a bien évidemment un rapport au public beaucoup moins conflictuel que Berlioz, et son théâtre est en grande partie redevable au théâtre populaire (notamment le mélodrame). Mais, Paul Bénichou le rappelle, Hugo conçoit le théâtre comme un lieu d'enseignement et le drame possède une portée philosophique et symbolique. Hugo « met en jeu le bien, le mal, la volonté, la destinée à travers des types auxquels il attribue une place dans un

système de valeurs. C'est dans cette perspective qu'il faut juger Hugo, et considérer ce qu'il a pu faire. […] Le drame de Hugo, par-delà le mélange des tons et des milieux qui est son aspect le plus voyant, est en somme une mise en œuvre romantico-humanitaire du spiritualisme moral, avec un caractère particulier d'hostilité aux conventions sociales. » (P. Bénichou, *Les Mages romantiques,* Paris, Gallimard, 1988, pp. 300-301). Finalement, l'échec des *Burgraves* (1843) détourne Hugo du théâtre.

144. *Pragmatique* au sens propre : « qui est fondé sur l'expérience et non sur la théorie ; qui vise à l'utile ».

145. Encore une fois citons un extrait d'une des nombreuses diatribes lancées par Berlioz contre le public parisien : « Ô profane vulgaire ! ô blasés qui n'avez jamais rien senti ! imaginations aux ailes de pingouin, c'est pourtant devant vous qu'il faut aujourd'hui s'agenouiller dans les théâtres ! » (H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats,* 21-22 avr. 1851).

146. J.-Cl. Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté,* thèse d'Histoire, Paris I, 1993, p. 5.

147. *Ibid.,* p. 7.

148. P. Sc., « M. Auber », *L'Art musical,* 9 oct. 1862, p. 355. C'est nous qui soulignons.

149. E. Reyer, *Notes de musique,* p. 135.

150. François Stroepel, « Essai pour servir à l'appréciation de la musique allemande », *Gazette musicale de Paris,* II/42, 18 oct. 1835, p. 337.

151. E. Reyer, *Notes de musique,* p. 204.

152. H. de Balzac, *Gambara,* in *La Comédie Humaine,* Paris, Gallimard, 1979, La Pléiade, t. 10, p. 510. C'est nous qui soulignons.

153. Voir M. Brion, *Schumann et l'âme romantique,* Paris, Albin Michel, 1954.

154. Art. de R. Schumann cité *in* André Boucourechliev, *Schumann,* Paris, Seuil, 1956, p. 52.

155. P. Bénichou, *L'École du désenchantement,* p. 67.

156. *Les Visions de Macbeth ou les Sorcières d'Écosse,* Paris, Delaunay, 1817. En préface, l'auteur s'excuse des faiblesses de la pièce publiée : « Un ouvrage que je lis et un ouvrage que je monte sont ordinairement *deux* ouvrages ; l'essentiel est de réussir : pour moi, je l'avance, et une fois les masses posées, le meilleur *cabinet* est le théâtre. » On peut voir dans cette pièce un gros serpent jetant du feu, un oiseau hideux. La musique souligne les instants forts, notamment l'apparition des trois sorcières sortant du sol entrouvert. La scène VII de l'acte I présente un paysage terrifiant avec monstres et serpents, chœurs d'enchanteurs, lune rouge et sons aigus.

157. *Le Chasseur noir,* Mélodrame en 3 actes, à spectacle, Paris, Bezon, 1828. Création à la Porte-Saint-Martin, le 30 janvier 1828. Armand-Overnay et Frédérick Lemaître auraient participé à l'écriture de la pièce qui comporte aussi une musique d'Alexandre et un ballet de Coraly.

158. *Faust,* Paris, J.-N. Barba, 1828. La pièce est représentée, avec de la musique de A. Piccini, un ballet de Coraly et des décors de Lefèvre, le 29 octobre 1828, au théâtre de la Porte-Saint-Martin.

159. S. n., « Butin », *Le Corsaire,* 30 déc. 1825. *Robin des bois* est donné en spectacle de nouvel an à l'Odéon avec *Les Héritiers,* comédie de Duval, *Les Noces de Gamache,* opéra bouffon de Sauvage et Dupin.

160. A. S., « Théâtre royal Italien. Par la troupe allemande, *Fidelio* », *Revue musicale*, Fr. J. Fétis éd., III/1829, p. 441.
161. S. n., « Théâtre royal de l'Odéon », *Le Corsaire*, 8 déc. 1824.
162. N. Roqueplan, « Théâtres », *Le Constitutionnel*, 9 nov. 1863.
163. R. Wagner, « De la musique allemande », *Revue et gazette musicale*, 12 juillet 1840, p. 376.
164. R. Wagner, « Le Freischütz », *Revue et gazette musicale*, 1er art., 23 mai 1841, p. 279.
165. R. Wagner, « Le Freischütz », *Revue et gazette musicale*, 2e art., 30 mai 1841, p. 287.
166. *Idem*. C'est nous qui soulignons.
167. Excepté les singspiels, Mozart écrit des opéras italiens. Il occupe ainsi une place de médiateur.
168. Le couple livret-partition présente, à sa manière, l'opposition extériorité-intériorité.
169. Directement, sur le sol français (jouées ou publiées), ou lors des voyages des musiciens français à l'étranger.
170. Expression que nous empruntons à Jean Cocteau, in *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, 1918, 2/Paris, Stock, 1979, p. 42.
171. J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 79.
172. Conversation de L. Delibes et E. Lalo transcrite par Pierre Lalo, citée *in* J.-M. Fauquet, « Le folklore breton dans *Le Roi d'Ys*, un antidote contre Wagner ? », *L'Avant-scène opéra. Le Roi d'Ys*, n° 65, juillet 1984, p. 20.
173. Lettre de É. Lalo à A. Jullien, Paris, 19 mai 1888, *in* J.-M. Fauquet éd., *Correspondance*, p. 289.

Conclusion

1. Ce parcours nous a permis de montrer, des considérations les plus proches de l'œuvre (ou les plus particulières) aux plus éloignées (ou générales), comment le système lyrique français du XIXe siècle est constitué de *cadres* qui s'emboîtent. « Cadre » peut se définir ici comme ensemble plus ou moins organisé qui impose des structures ou des limites : cadre générique, cadre esthétique, cadre social, etc.

2. Ce mode de penser se retrouve jusque dans la constitution des programmes de concert. Au XIXe siècle, un concert parisien était le résultat d'une opération additionnant diverses formations, jouant des œuvres de toute sorte. – On sait comment Liszt brisa ce modèle en imposant le récital. Au XXe siècle finissant, le concert cherche un thème, une ligne conductrice, et il semble que l'on ne puisse plus entendre que des « intégrales ».

3. Si l'on schématise ces deux conceptions, d'un côté dominent les notions de diversité (on dira éclectisme pour le second Empire) et de mobilité ; de l'autre, celles d'unité et de figement.

4. C. Debussy, *Monsieur Croche*, p. 63.

5. Parfois comme désenchantement. Voir Sainte-Beuve, tel que le décrit P. Bénichou, in *L'École du désenchantement*, pp. 14-15.

6. « Avec plus de poésie, et plus profonde, que l'opéra-comique d'alors,

l'opéra de Gounod eut plus d'intimité que le "grand opéra". Ce dernier genre n'était pas celui de l'artiste [...]. Gounod n'est pas le musicien des spectacles pompeux, des cérémonies et des cortèges. Le jardin de Marguerite et la chambre de Juliette, voilà ses asiles préférés. Il écarte de la cathédrale la foule dont un Meyerbeer aimait à la remplir. [...] Mais ce qui manque en étendue à cette musique, elle le regagne en profondeur. [...] Riche de ses propres ressources, elle abonde et surabonde de vie intérieure. » C. Bellaigue, *Gounod,* p. 217.

7. Ph.-J. Salazar, *Idéologie de l'opéra,* Paris, P.U.F., 1980, p. 129.

8. R. Celletti, *Histoire du bel canto,* p. 22. Celletti définit ainsi l'idée de réalisme.

9. Voir, de Montesquieu, *De l'Esprit des lois,* Livres XIV et XVIII. Montesquieu développe l'idée que les climats agissent sur le tempérament de l'homme, ses sentiments, son caractère, et caractérisent donc les peuples. Voir, dans le présent ouvrage, chap. IX, p. 286-287, l'article de J. Pradella consacré à Auber.

10. V. Hugo, extrait de *Tas de pierres,* cité *in* Pierre Larthomas, « Hugo et le langage », *Romantisme,* XXIV/86, 1994, p. 70.

11. Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1810), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 202. Mme de Staël écrit encore : « Les Français se privent d'une source infinie d'effets et d'émotions en réduisant les caractères tragiques, comme les notes de musique ou les couleurs du prisme, à quelques traits saillants, toujours les mêmes », (*ibid.,* p. 282).

12. Mme de Staël, *De l'Allemagne,* p. 247. Ainsi « ceux qui se croient du goût en sont plus orgueilleux que ceux qui se croient du génie » (*ibid.,* p. 247).

13. *Ibid.,* p. 248.

14. *Ibid.,* p. 249.

15. Voir F. Lesure, *Claude Debussy avant Pelléas,* Paris, Klincksieck, 1992, pp. 94-96.

16. A. Pougin, [*Carmen*], *La Chronique musicale,* 15 mars 1875.

17. Paul Landormy, *La Musique française de Franck à Debussy,* Paris, Gallimard, 5/1943, pp. 147-148.

18. Lettre de Bizet à Mme Halévy, [juin ?] 1871, in *Lettres de Georges Bizet...*

Annexes

1. Voir L. A. Wright, « *Les Pêcheurs de perles*: before the première », *Studies in music,* XX, 1986, pp. 27-45.

2. Nous désignons ainsi les partitions réduites pour chant et piano, parfois appelées piano et chant.

3. Ce travail a été utilisé à l'Opéra-Comique lors des représentations des *Pêcheurs de perles* les 29, 30, 31 janvier et 2, 3, 6, 8, 10, 12, 16, 20, 22 février 1991 grâce au bon vouloir de Thierry Fouquet et aux éditions Choudens.

4. Voir W. Dean, « Bizet's Self-borrowings », *Music and Letters,* 1960, pp. 238-244.

5. V. Joncières, « Revue musicale », *La Liberté,* 22 avr. 1889, p. 1.

6. J. Ruelle, « Chronique musicale », *Le Messager des théâtres et des arts,* 8 oct. 1863.

7. L. Durocher, « Théâtre-Lyrique impérial », *Revue et gazette musicale*, 4 oct. 1863.

8. P. Mahalin, « Semaine théâtrale », *La Presse théâtrale et musicale*, 15 oct. 1863.

9. G. du Taillys, « Revue musicale », *Revue de l'Empire*, 10 oct. 1863.

10. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.

11. *Idem*.

12. Trois dessins du dernier tableau, datant probablement d'une des premières reprises parisiennes des *Pêcheurs*, conservés à Paris à la Bibliothèque de l'Arsenal, peuvent compléter cette rapide description.

13. A. de Rovray [pseud. de P. A. Fiorentino], « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.

14. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.

15. H.L. d'Aubel, « Théâtre Lyrique impérial », *L'Europe artiste* (hebdo.), 11 oct. 1863.

16. H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats*, 8 oct. 1863.

17. Voir, pour tout ce qui concerne les interprètes de la création, « Introduction », in *Dossier de presse des Pêcheurs de perles de Bizet*, éd. H. Lacombe, Heilbronn, Musik-Edition Lucie Galland, 1996.

18. Cette réplique est conservée dans la version chant-piano de 1863.

7. J. Baudouin « Théâtre-Lyrique impérial », *Revue et gazette musicale*, 4 oct. 1863.
8. P. Mahalin, « Semaine théâtrale », *Le Monde illustré*, 15 oct. 1863.
9. G. Du Taillys « Revue musicale », *Presse de l'Europe*, 10 oct. 1863.
10. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.
11. *Idem.*
12. Trois dessins du dernier tableau, datant probablement d'une des premières reprises parisiennes des *Pêcheurs*, conservés à Paris à la Bibliothèque de l'Arsenal, peuvent compléter cette rapide description.
13. A. de Rovray [pseud. de P.A. Fiorentino], « Revue musicale », *Le Moniteur universel*, 7 oct. 1863.
14. J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 6 oct. 1863.
15. H. L. d'Aubel, « Théâtre-Lyrique impérial », *L'Europe artiste* (Bruxelles), 11 oct. 1863.
16. H. Berlioz, « Feuilleton », *Journal des débats*, 8 oct. 1863.
17. Voir, pour tout ce qui concerne les musiques de la création, « Introduction », in *Dossier de presse des Pêcheurs de perles*, éd. H. Lacombe, Heilbronn, Musik-Edition Lucie Galland, 1996.
18. Cette réplique est conservée dans la version chant-piano de 1863.

Index des noms de personnes

S

T

U

V

W

Y

Z

Index des œuvres

Table des matières

Deuxième partie

DRAME, POÉSIE, MUSIQUE

Troisième partie

L'OPÉRA FRANÇAIS :
UN PROBLÈME DE SOCIÉTÉ,
DE GENRE ET D'ESTHÉTIQUE

LA MUSIQUE CHEZ FAYARD

Bibliothèque des grands musiciens

Charles-Valentin Alkan, Brigitte François-Sappey.
Jean-Sebastien Bach (t. 1 et 2), Alberto Basso.
Ludwig van Beethoven, Jean et Brigitte Massin.
Vincenzo Bellini, Pierre Brunel.
Hector Berlioz, Henry Barraud.
Pierre Boulez, Dominique Jameux.
Johannes Brahms, Claude Rostand.
Marc-Antoine Charpentier, Catherine Cessac.
Ernest Chausson, Jean Gallois.
Frédéric Chopin, Tadeusz A. Zieliński.
Dimitri Chostakovitch, Krzysztof Meyer.
François Couperin, Philippe Beaussant.
Claude Debussy, Edward Lockspeiser et Harry Halbreich.
Manuel de Falla, Jean-Charles Hoffelé.
Christoph Willibald Gluck, Jacques-Gabriel Prod'homme.
Edvard Grieg, John Horston.
Georg Friedrich Haendel, Jonathan Keates.
Joseph Haydn, Marc Vignal.
Arthur Honegger, Harry Halbreich.
Franz Liszt (t. 1), Alan Walker.
Gustav Mahler (t. 1, 2 et 3), Henry-Louis de La Grange.
Marin Marais, Jérôme de La Gorce et Sylvette Milliot.
Olivier Messiaen, Harry Halbreich.

Wolfgang Amadeus Mozart, Jean et Brigitte Massin.
Jacques Offenbach, David Rissin.
Nicolo Paganini, Edward Neill.
Giovanni Pierluigi da Palestrina, Lino Bianchi.
Francis Poulenc, Henri Hell.
Serge Prokofiev, Michel Dorigné.
Maurice Ravel, Marcel Marnat.
Arnold Schoenberg, H. H. Stuckenschmidt et Alain Poirier.
Franz Schubert, Brigitte Massin.
Heinrich Schütz, Martin Gregor-Dellin.
Igor Stravinsky, André Boucourechliev.
Piotr Ilyitch Tchaikovski, André Lischke.
Giuseppe Verdi, Mary Jane Phillips-Matz
Richard Wagner, Martin Gregor-Dellin.
Carl Maria von Weber, John Warrack.

Les indispensables de la musique

Guide de l'opéra, Harold Rosenthal et John Warrack, édition française réalisée par Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux.
Guide de la musique symphonique, sous la direction de François-René Tranchefort.
Guide de la musique de piano et de clavecin, sous la direction de François-René Tranchefort;
Guide de la musique de chambre, sous la direction de François-René Tranchefort.
Guide de la musique d'orgue, sous la direction de Gilles Cantagrel.
Guide de la musique sacrée (l'âge baroque, 1600-1750), sous la direction d'Edmond Lemître.
Guide de la musique sacrée (de 1750 à nos jours), sous la direction de François-René Tranchefort.
Guide de la mélodie et du lied, sous la direction de Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel.
Guide des opéras de Wagner, sous la direction de Michel Pazdro.
Guide des opéras de Verdi, sous la direction de Jean Cabourg.
Guide des opéras de Mozart, sous la direction de Brigitte Massin.
Histoire de la musique occidentale, sous la direction de Brigitte et Jean Massin.

Guide illustré de la musique (t. 1 et 2), Ulrich Michels.
Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven, Michel Lecompte.
Guide de la musique baroque, sous la direction de Julie Anne Sadie.

Écrits de musiciens

Walter Gieseking, *Comment je suis devenu pianiste,* traduit de l'allemand par Nicole Casanova.
Glenn Gould, *Le Dernier Puritain (Écrits 1) ;*
Contrepoint à la ligne (Écrits 2) ;
Non, je ne suis pas du tout un excentrique, textes réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon.
Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963,* réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes.
Albert Savinio, *La Boîte à musique,* traduit de l'italien par René de Ceccatty.
Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Correspondance,* traduite par Bernard Banoun.

Les grandes études

Jésus Aguila, *Le Domaine musical Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine.*
Jean-François Labie, *Le Visage du Christ dans la musique baroque.*
Jacques Lonchampt, *Les Quatuors de Beethoven.*
Jean-Louis Martinoty, *Voyage à l'intérieur de l'opéra baroque.*
Barry Millington, *Wagner, guide raisonné*
Claude Nanquette, *Les Grands Interprètes romantiques.*
Adélaïde de Place, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution.*
Gilles de Van, *Verdi, Un théâtre en musique.*
Marcelle Benoit (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.*

Les chemins de la musique

Hormis quelques rares œuvres, l'opéra français souffre d'une mauvaise réputation. Fort mal connu, on lui reproche de ne viser que rarement au sublime, de ne guère rechercher l'intensité et la profondeur de l'expression ou la densité de l'écriture. *Faust* ou *Carmen* ne sont que les arbres qui cachent une forêt trop longtemps laissée à l'abandon.

Sensible à la nuance et à la légèreté, parfois à l'intimisme (notamment dans l'opéra lyrique), allant du divertissant au grandiose (particulièrement dans le grand répertoire meyerbeerien) en mettant souvent en scène des sujets exotiques, ce répertoire, qui connut une très grande popularité, servit un temps de modèle aux plus grands compositeurs lyriques du moment, Wagner et Verdi en tête, au nom desquels on l'a, depuis, souvent rejeté.

Comment dès lors comprendre ce qui fait la véritable spécificité de cet édifice lyrique français, si ce n'est en s'appliquant à en démonter les rouages, à en dévoiler les artifices et les originalités, à en présenter les acteurs : compositeurs, librettistes, interprètes, éditeurs et aussi journalistes, sans négliger le pouvoir politique, la censure et même le public.

À travers un discours souvent pittoresque se dessinent les diverses voies empruntées par l'opéra français d'alors, certaines classiques, parfois académiques (Boieldieu, Auber, Adam), d'autres plus originales (Gounod, Bizet, Massenet) ou franchement iconoclastes au regard des conventions de l'époque (Berlioz), ainsi que les transformations qui s'opèrent au cours du siècle, parmi lesquelles l'influence grandissante de la musique allemande et du wagnérisme.

Ce livre, nourri des écrits de nombre de compositeurs doués d'une plume remarquable et savoureuse (Berlioz, Saint-Saëns, Reynaldo Hahn), ne se prive pas du regard d'écrivains aussi essentiels que Stendhal, Balzac, Gautier ou Zola, observateurs attentifs et compétents de la vie lyrique.

Une approche sociologique, esthétique, littéraire et bien évidemment musicale de cette période particulièrement féconde de l'histoire de l'opéra.

Musicologue, maître de conférences à l'université de Metz, Hervé Lacombe prépare actuellement un important ouvrage sur Bizet.



35.0077.4
IV - 97
150,00 FF TTC

josseline rivière / Doc. Décor de Philippe Chaperon pour *Le Prophète* de Meyerbeer, acte V, 2e tableau
Cliché bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).